FRIEDRICH W. MURNAU

L'AURORE

par Hervé Aubron

LYCÉENS AU CINÉMA

CAHIERS du CINEMA

Éditorial

Sorti en 1927, *L'Aurore* de Murnau est une formidable zone d'échange et de frictions, se situant à de multiples charnières. Entre l'Europe et l'Amérique bien sûr : c'est le premier film de l'Allemand à Hollywood. Entre le réalisme et le fantastique, quand bien même ces deux notions sont depuis longtemps subverties par Murnau. Entre le muet et le sonore surtout, *L'Aurore* sortant quelques jours avant le premier film parlant de l'histoire, *The Jazz Singer*. Cette position limitrophe s'exprime dans le corps même du film, structuré par de nombreuses disjonctions : jour/nuit, campagne/ville, tragique/burlesque, amour/sexe… Loin de seulement chanter la beauté romantique des gouffres, la mise en scène de Murnau ne cesse pourtant d'échafauder des passerelles, accumulant les discontinuités pour inventer une unité inédite. Expliquant à un journaliste, en 1928, comment il réduisait au maximum les intertitres dans ses films muets, Murnau a résumé son art au détour d'une phrase : « *Il y a un moyen d'éviter les sous-titres : en présentant deux idées antagonistes comme des parallèles.* »

Directeur de publication : Véronique Cayla. Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél 01 44 34 36 95, www.cnc.fr). Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale et conception graphique : Antoine Thirion. Auteur du dossier : Hervé Aubron. Rédacteur pédagogique : Laurent Canérot. Conception et réalisation : *Cahiers du cinéma* (12 passage de la Boule Blanche, 75012 Paris, tél 01 53 44 75 75, fax : 01 53 44 75 75, www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2005. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

2 Éditorial
3 Synopsis
Mode d'emploi
4 Le réalisateur
F.W. Murnau, à la lisière du clair-obscur
5 Genèse
Un pont d'or à Hollywood
Document de travail
6 Chapitrage
7 Analyse du récit
Le cercle et l'ellipse
8-9 Point de vue, parti pris
La réalité sans principe
Ouverture pédagogique 1
10-11 Acteur / Personnage
George O'Brien, la puissance de l'entrave
Ouverture pédagogique 2
12-13 Mise en scène
Désunions : un lien latent
Définition
Ouverture pédagogique 3
14-15 Analyse de séquence
Rendez-vous avec un vampire
Atelier 1
16 1, 2, 3
Échos lumineux
Atelier 2
17 Figure
Le noyeur arrosé
Atelier 3
18 Point technique
Le décor
Atelier 4
19 Prolongement pédagogique
20 Lecture critique
21 Filiation / Ascendance
Atroce innocence
22 Passages du cinéma
Munch/Murnau : l'eau qui dort
Sélection vidéo
23 Sélection bibliographique
24 Photos

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence… ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'« Ouvertures pédagogiques » directement déduites du texte principal, le second d'« Ateliers » dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

Synopsis

Une nuit, la maîtresse d'Ansass le convainc de se débarrasser de sa femme Indre en la noyant. Le lendemain matin, le jeune fermier propose à Indre une promenade en barque sur le lac. À deux doigts de passer à l'acte, il se rétracte soudain. Terrorisée, Indre s'enfuit dès qu'ils accostent. Le couple se retrouve en ville. Ansass parvient à apaiser Indre, qui lui pardonne. Les époux s'abandonnent aux plaisirs citadins. À la nuit tombée, ils rentrent en bateau. Une tempête éclate subitement et renverse la barque. Ansass se réveille seul, échoué sur la berge. On recherche Indre, sans succès. Furieux, Ansass tente d'étrangler son amante, mais est interrompu par des cris de joie : Indre a été retrouvée. Elle se réveille sous les baisers de son mari.

L'AURORE (*Sunrise : The Song of Two Humans*)

États-Unis, 1927	
Réalisation :	Friedrich Wilhelm Murnau
Scénario :	Carl Mayer, d'après *Le Voyage à Tilsitt*, nouvelle de Hermann Sudermann
Image :	Charles Rosher, Karl Struss
Décors :	Rochus Gliese
Assistants décors :	Edgar G. Ulmer, Alfred Metscher
Assistant réalisateur :	Hermann Bing
Effets spéciaux :	Frank Williams
Montage :	Harold Schuster
Cartons, intertitres :	Katherine Hilliker, H. H. Caldwell
Musique :	Hugo Riesenfeld
Producteur :	William Fox
Production :	Fox Film Corporation
Durée :	90 minutes
Format :	35 mm noir et blanc (1,33)
Première américaine :	23 septembre 1927
Sortie française :	9 mars 1927, au Max Linder

Interprétation :

L'Homme (Ansass) :	George O'Brien
La Femme (Indre) :	Janet Gaynor
La Femme de la ville :	Margaret Livingstone
La servante :	Bodil Rosing
Le photographe :	J. Farrel MacDonald
Le coiffeur :	Ralph Sipperly
La manucure :	Jane Winton
Le monsieur effronté :	Arthur Houseman
Le monsieur aimable :	Eddie Boland
Patron du salon de coiffure :	Gino Corrado (non crédité)
Danseur :	Barry Norton (non crédité)
Danseuse :	Sally Eilers (non crédité)
Chauffeur en colère :	Gibson Gowland (non crédité)

NB : Appelés l'Homme et la Femme au générique, le mari et l'épouse sont nommés Ansass et Indre dans le scénario de L'Aurore. Nous utiliserons ces prénoms pour les désigner, et nous contenterons de la Femme pour la Femme de la ville, la maîtresse d'Ansass.

Le réalisateur

Friedrich W. Murnau, à la lisière du clair-obscur

Friedrich Wilhelm Murnau (de son vrai nom Friedrich Wilhelm Plumpe) naît en 1888 dans une famille bourgeoise de Bielefeld, une ville provinciale de Westphalie. Le jeune homosexuel rallie Berlin dès 1905 pour des études d'histoire de l'art. Il fréquente vite les cercles de l'avant-garde, notamment celui de Murnau (d'où son pseudonyme), une ville bavaroise devenue foyer de l'expressionnisme. Il suit aussi les cours de Max Reinhardt, figure centrale du théâtre allemand et fondateur du Kammerspiel, prônant un théâtre intimiste, concentré sur des personnages conçus comme des types universels. Ce double compagnonnage (exubérance de l'expressionnisme, dépouillement du Kammerspiel) est décisif dans son cinéma, non parce qu'il en est la synthèse mais parce qu'il les renvoie dos à dos, sans trancher entre subjectivisme et réalisme. Le scénariste Carl Mayer, l'un de ses collaborateurs privilégiés (notamment pour *L'Aurore*), se situe à la même confluence : auteur du Kammerspiel, il a cosigné le scénario du *Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920), mètre étalon du film expressionniste.

Au retour de la Première guerre, Murnau a un projet avorté de réalisation, *La Fille du diable*, déjà basé sur le motif du pacte satanique. La question de l'occultisme est parfois source de confusion à propos du cinéaste. L'homme ne cache certes pas un naturel superstitieux (il consultera toute sa vie astrologues et voyantes) et les figures ésotériques sont fréquentes dans ses films. Mais vampires et démons ne sont que l'incarnation d'un principe autrement plus large (et qui peut être parfaitement naturel), celui du désir et de la possession. *Fantôme*, en 1922, est de ce point de vue exemplaire : les visions spectrales dont le héros est victime relèvent seulement de l'obsession amoureuse.

Les premières réalisations de Murnau (pour ce que l'on en sait : neuf de ses vingt-et-un films sont aujourd'hui perdus) se succèdent à partir de 1919 et montrent combien il s'intéressait à tous les genres. Le fantastique bien sûr : portrait maléfique de *L'Émeraude tueuse* (*Der Klabe in Blau*, 1919), *Le Crime du docteur Warren*, adaptation de *Dr Jekyll et M. Hyde* (*Der Januskopf*, 1920), et bien sûr *Nosferatu*, *une symphonie de l'horreur* (1922), dont le rayonnement morbide le rend célèbre. Mais aussi drame

amoureux (*Promenade dans la nuit*, 1920), mystère policier (*Le Château de Vogelöd*, 1921), saga familiale (*La terre qui flambe*, 1922), comédie feuilletonesque (*Les Finances du Grand-Duc*, 1923).

Le Dernier des hommes, en 1924, installe définitivement sa réputation. Comme *Nosferatu*, le film invente une silhouette stupéfiante : non plus un cadavre filiforme, mais un vieux bébé ventripotent, incarné par Emil Jannings, dont la régression organique est aussi sociale – le portier d'un palace, jugé trop âgé, est relégué au poste de monsieur pipi. Murnau et son opérateur Karl Freund expérimentent des méthodes inédites, au point que la presse parle de « *caméra déchaînée* ». Le réalisateur continue d'exploiter la puissance de Jannings, qui excelle dans la noirceur grotesque, avec *Tartuffe* (1925), puis *Faust* (1926). C'est plutôt dans l'éclairage que réside cette fois-ci le tour de force, avec des clairs-obscurs surnaturels. Accueilli à bras ouvert par Hollywood, Murnau bénéficie d'un budget somptuaire pour *L'Aurore*, qui est un échec public (cf. Genèse). Contraint à des restrictions économiques, il enchaîne en 1928 avec *Les Quatre Diables* (un drame amoureux dans un cirque, prétexte à de nouveaux mouvements spectaculaires), et *City Girl* (1929), évocation âpre et parfois naturaliste des campagnes américaines.

Lassé par les contraintes hollywoodiennes, Murnau dénonce avant terme son contrat avec la Fox. Se passionnant pour la navigation, il s'enfuit en voilier en Polynésie française. Il s'y installe presque deux ans, fasciné par les paysages, les corps et les rites, auxquels il voue son dernier film, *Tabou* (1931). Murnau en finance lui-même la production et s'associe avec un homme *a priori* très éloigné de son raffinement, le documentariste américain Robert Flaherty, auteur de *Nanouk l'Esquimau* (1922). Tourné dans les conditions d'un documentaire, avec des acteurs locaux non professionnels, *Tabou* est un chant ouvertement lyrique sur l'Eden perdu.

De retour en Amérique, Murnau envisage d'autres films sur les îles et surtout de s'essayer au cinéma parlant. Un fatal accident de voiture, en 1931, ne lui en laissera pas le temps.

Friedrich Wilhelm Murnau
filmographie

* Les films marqués d'un astérisque sont aujourd'hui disparus. Nous indiquons entre parenthèses les titres originaux, parfois au nombre de deux selon les catalogues.

En Allemagne (1919-1926)

1919 :	***L'Émeraude fatale*** (*Der Klabe in Blau/Der Todessmaragd*)*
	Satanas*
1920 :	***Sehnsucht****
	Le Bossu et la Danseuse (*Der Blücklige und die Taenzerin*)*
	Le Crime du docteur Warren (*Der Januskopf/Schrecken*)*
	Abend… Nacht… Morgen*
	Promenade dans la nuit (*Der Gang in die Nacht*)
1921 :	***Le Château de Vogelöd*** (*Schloss Vogelöd*)
	Un bel animal (*Marizza, genannt die Schmugglermadonna/ Ein Schoenes Tier*)*
1922 :	***Nosferatu, une symphonie de l'horreur*** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*)
	La terre qui flambe (*Der Brennen de Acker*)
	Fantôme (*Phantom*)
1923 :	***L'Expulsion*** (*Die Austreibung*)*
	Les Finances du Grand-Duc (Die Finanzen des Grossherzogs)
1924 :	***Le Dernier des hommes*** (*Der letzte Mann*)
1925 :	***Tartuffe*** (*Herr Tartüff*)
1926 :	***Faust***

Aux Etats-Unis (1927-1931)

1927 :	***L'Aurore*** (*Sunrise*)
1928 :	***Les Quatre Diables*** (*4 Devils*)*
1929 :	***City Girl*** (*City Girl/ Our Daily Bread*)
1930 :	***Tabou*** (*Tabu*), coréalisé avec Robert Flaherty

DOCUMENT DE TRAVAIL

Une esquisse et une maquette préparatoires du décor de la place, où arrive le tramway. *L'Aurore* a été quasi entièrement tournée dans des décors artificiels, conçus par Rochus Gliese, compatriote allemand de Murnau (cf. Point technique, entièrement consacré au décor). Dans son schématisme miniature, la maquette révèle crûment un principe secret de la maison de poupées : ce qui apparaît le plus ouvert dans le film – le centre de la ville, son brassage libérateur de voitures et de passants – n'y échappe pas plus que le village ou le parc d'attractions.

GENÈSE

Un pont d'or à Hollywood

Murnau (assis au centre) sur le tournage de *L'Aurore*

Les prodiges du *Dernier des hommes* (1924) font de Murnau un talent convoité. Après avoir imaginé la figure populaire de *Nosferatu*, il apparaît comme l'inventeur de mouvements et de trucages jusqu'ici insoupçonnés. Les cinq *majors* américaines se livrent alors une concurrence acharnée et surveillent attentivement le vivier européen. Le producteur William Fox est le plus prompt à approcher Murnau. Ils signent un contrat dès 1925. En juillet 1926, le producteur accueille en grande pompe Murnau à son arrivée à New York. Quand bien même *Le Dernier des hommes* a peu attiré les spectateurs américains, le magnat lui donne carte blanche, ce qu'officialise *Fox Folks*, le journal interne de la Fox (cité par Janet Bergstrom) : « *M. Murnau disposera de sa propre équipe technique, de son opérateur et des vastes installations de la société Fox. C'est un génie reconnu, que de nombreux critiques placent au sommet de sa profession, et il est certain que ses innovations contribueront largement à donner aux programmes Fox un cachet original et fixeront des normes nouvelles pour les studios américains.* » Fox est si enthousiaste qu'il demande aux autres réalisateurs maison (parmi lesquels Frank Borzage ou Raoul Walsh) de s'inspirer du style de l'Allemand.

F.W. Murnau avec William Fox

Murnau décide d'adapter, pour sa première réalisation, une nouvelle de son compatriote Hermann Sudermann (1877-1928), *Le Voyage à Tilsitt*. Le scénario, signé Carl Mayer, est assez fidèle au récit. Deux modifications essentielles : dans le texte, l'amante d'Ansass est une simple servante et le fermier trouve la mort dans la tempête finale, après avoir sauvé sa femme.
Fox alloue des moyens impressionnants à Murnau. Le village du couple est édifié au bord du lac Arrowhead, en Californie. Quant à la ville, elle est montée de toutes pièces sur des terrains de la Fox à Hollywood. N'ayant jamais profité de telles conditions, Murnau laisse libre cours à son perfectionnisme et soutire des dépassements à répétition. Alors que l'équipe s'apprête à filmer une tempête de poussière dans la foire, la machine à eau est enclenchée par erreur. Trois mille figurants étant mobilisés, on suggère à Murnau de se contenter des plans de pluie. Le cinéaste refuse et obtient qu'on attende trois jours pour que les installations sèchent. Le réalisateur est attentif aux moindres détails du décor, tel un arbre coupé qui apparaît à côté de l'embarcadère, dans l'ouverture du film (et que l'on ne voit pas dans la version finale). Insatisfait par son apparence, Murnau exige qu'il soit agrémenté d'un feuillage artificiel. Des dizaines de personnes sont affectées à ce travail méticuleux. La chaleur a entre-temps desséché les feuilles postiches et le réalisateur fait tout recommencer. Les témoignages indiquent toutefois que Murnau, comme à son habitude, est d'une extrême courtoisie et sait susciter l'enthousiasme de ses collaborateurs.

La première du film, le mardi 23 septembre 1927, est un triomphe critique. Pour *Life*, Murnau est devenu le « *plus grand metteur en scène du monde* », détrônant son compatriote Ernst Lubitsch, lui aussi débauché par Hollywood. La toute première cérémonie des Oscars décerne, deux ans plus tard, trois prix à *L'Aurore* : meilleur film, meilleure photographie et meilleure actrice pour Janet Gaynor.
Les résultats du film s'avèrent en revanche très décevants, si bien que Murnau disposera de moyens beaucoup plus modestes pour ses prochains tournages. Le public américain a peut-être été dérouté par la sophistication du projet. Mais c'est aussi que quelques jours après sa sortie, la Warner a abattu une carte maîtresse, *The Jazz Singer*, le premier film parlant. Quand bien même il en aurait eu l'opportunité, Murnau n'aurait probablement pas réalisé une *Aurore* parlante. Il en a certes étroitement contrôlé la musique, grâce au procédé Movietone, mais il ne s'implique pas dans la sonorisation partielle de ses films ultérieurs et choisit d'en rester au muet avec *Tabou*. Peu de temps avant sa mort, il écrit dans une lettre vouloir étudier de près le son, avant d'expliquer sa réticence première : « *Aucune invention qui s'avère pleine de valeur ne sera rejetée. Le film sonore signifie un grand progrès au cinéma. Malheureusement, il vient trop tôt : nous avions juste commencé à trouver une voie pour le film muet, nous étions en train de faire valoir toutes les possibilités de la caméra.* »

Chapitrage

Ce chapitrage est celui du DVD édité par Carlotta.

1. Générique

2. L'été, le moment des vacances. Une embarcation chargée de plaisanciers accoste la berge d'un lac, devant un village.

3. Parmi les vacanciers, une Femme de la ville. Plusieurs semaines ont passé depuis son arrivée. C'est le soir. Après s'être préparée, elle sort et longe les maisons du village.

4. Elle s'arrête devant l'une d'elles et siffle à l'attention d'Ansass, assis à l'intérieur, prostré, tandis qu'Indre dresse la table du dîner. L'homme hésite puis sort à la dérobée. Indre constate avec désespoir son absence et s'assoit. Deux servantes évoquent le bonheur passé du couple, criblé de dettes depuis le début de la liaison d'Ansass avec la Femme. Tandis qu'Indre serre en pleurant leur enfant, Ansass retrouve sa maîtresse dans les marais.

5. La Femme propose à Ansass de vendre sa ferme pour partir avec elle. Elle lui suggère de se débarrasser d'Indre en la noyant dans le lac. Scandalisé, Ansass l'empoigne et tente de l'étrangler, mais il est amadoué par de nouveaux baisers et l'évocation des plaisirs citadins. La Femme commence à cueillir des roseaux, destinés à servir de bouée à Ansass, afin qu'il maquille le meurtre en chavirage.

6. Ansass dissimule dans sa grange la botte de roseaux puis va discrètement se coucher dans la chambre conjugale. Il regarde sa femme endormie. Au lever du jour, Indre borde Ansass assoupi. Laissé seul, il se réveille brusquement, accablé par le projet d'assassinat. Des visions de la Femme le tourmentent.

7. Rejoignant Indre, il l'invite à une promenade en barque. Alors que le bateau s'éloigne, le chien de la maison se jette à l'eau et les suit à la nage. Indre le fait monter à bord. Ansass fait demi-tour pour ramener l'animal à terre.

8. Ils s'éloignent à nouveau de la berge. Ansass rame comme un forcené. Il stoppe au milieu du lac, se lève et s'avance menaçant vers Indre, qui l'implore de l'épargner. Horrifié, Ansass se rétracte et rame frénétiquement jusqu'à l'autre rive. À peine la barque amarrée, Indre s'enfuit en courant. Désemparé, Ansass la poursuit et tente en vain de l'apaiser.

9. Sortant de la forêt, Indre monte dans un tramway, qu'Ansass attrape au vol. Le véhicule les amène jusqu'à la ville. Indre descend en ignorant Ansass et marche hébétée au milieu des voitures.

10. Ansass soutient sa femme effondrée et l'entraîne dans un restaurant. Cherchant à la réconforter, il lui apporte une assiette de gâteaux. Prostrée, elle éclate en sanglots. Ils quittent le restaurant. Après qu'il lui ait offert des fleurs, ils vont se réfugier dans un hall d'immeuble. Indre calme ses pleurs.

11. En sortant, ils pénètrent dans une église et assistent à un mariage. En pleurs, Ansass s'agenouille devant Indre, qui lui accorde son pardon. Le couple enlacé traverse une avenue. Tout à leur bonheur retrouvé, les époux ignorent le flux des voitures, jusqu'à provoquer un embouteillage.

12. Ils s'esquivent en riant et se retrouvent devant une vitrine de photographe. Constatant que son mari n'est pas rasé, Indre l'entraîne chez un coiffeur. Coincé sur le fauteuil du barbier, il refuse avec vigueur les services d'une manucure séduisante. Indre l'attend sur une banquette. Un homme assis à côté d'elle en profite pour lui faire des avances. Ansass menace l'homme de son couteau, puis quitte le salon de coiffure avec Indre.

13. Dans le studio d'un photographe, le couple pose devant une toile peinte. Alors qu'ils croient s'embrasser à la dérobée, ils sont pris en photo. Pendant le développement du tirage, ils badinent et renversent une statuette. À la sortie, ils découvrent gênés le cliché de leur baiser. Pendant ce temps, au village, la Femme repère dans un journal une annonce recherchant des fermes à vendre.

14. La foule se presse à l'entrée d'un parc d'attractions. À un stand, Ansass lance des boules visant à libérer de leur cage des porcelets, sous l'œil amusé d'Indre. Vite lassée, elle porte son regard vers une salle de bal et invite son mari à aller danser.

15. Un porcelet s'échappe du stand et se faufile dans la salle de bal où il provoque la panique. Ansass se lance à sa poursuite. L'animal finit dans la cuisine, où un employé boit à la sauvette un fond de bouteille. Apercevant le cochon empêtré dans une nappe, il croit être victime d'une hallucination et s'enfuit après avoir laissé tomber la bouteille. L'animal vient laper la flaque de vin. Apparemment ivre, il est attrapé par Ansass, qui le rapporte dans la salle comme un trophée.

16. L'orchestre entame une musique paysanne et l'assistance invite le couple à exécuter quelques pas devant eux. Récalcitrant, Ansass se laisse persuader par Indre.

17. Après leur danse, le couple s'installe à une table et se désaltère. Agréablement enivrés, ils règlent l'addition.

18. La nuit est tombée. Sur le lac, leur barque avance paisiblement, la voile hissée. Ils croisent une barge où des villageois dansent et s'amusent.

19. Un orage éclate et assaille la barque. Ansass se rappelle de la botte de roseaux dissimulée et la noue à la taille d'Indre. Une déferlante les engloutit.

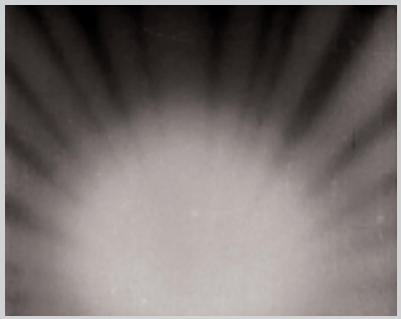
20. Ansass se réveille, échoué sur la berge. Il appelle en vain Indre. Dans sa chambre, la Femme de la ville est réveillée par l'affairement des villageois, prévenus par Ansass.

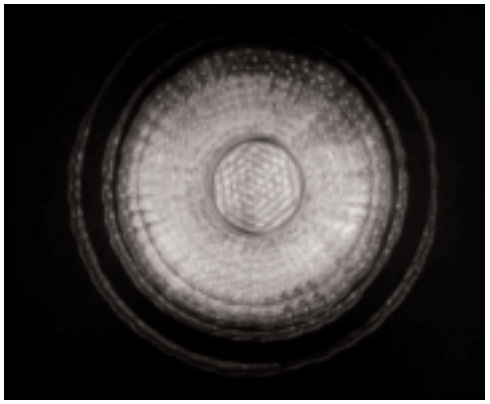
21. La Femme sort observer les villageois, se dirigeant affolés vers les barques de la berge pour partir à la recherche d'Indre. Sur le lac, la quête reste vaine. Les hommes, persuadés qu'Indre s'est noyée, se découvrent et tentent de réconforter Ansass.

22. Rentrés au village, les villageois raccompagnent chez lui l'époux hébété.

23. Pensant que son plan a été mis à exécution, la Femme vient rejoindre Ansass. Furieux, il tente de l'étrangler. Les appels de sa servante l'interrompent : on vient de ramener Indre à la maison. Elle reprend conscience à son arrivée. Un vieillard raconte comment il l'a finalement retrouvée.

24. Au petit matin, la Femme quitte le village à l'arrière d'une carriole tandis qu'Indre se réveille apaisée, sous les baisers d'Ansass.





Le cercle et l'ellipse

Comment échapper à son destin ? La question ne concerne pas seulement les personnages principaux mais le film lui-même, tiraillé entre cycles et digression, c'est-à-dire entre conte et roman. Le premier intertitre annonce clairement un récit archétypal : « *Ce chant de l'Homme et de sa Femme est de nulle part et de partout : vous pourriez l'entendre en tout lieu et en tout temps.* » Le second intertitre renforce le précédent en faisant référence au soleil qui se lève et se couche, les astres (surtout la lune) scandant ensuite régulièrement le film. Archétypes et cycles : on ne saurait être plus explicitement installé dans le champ des grands récits circulaires, mythe, conte ou tragédie, où les protagonistes ne peuvent échapper à une fatalité d'emblée énoncée. *L'Aurore* n'installe ni son récit, ni la psychologie de ses personnages, sa sèche introduction plongeant immédiatement dans un drame déjà noué et des figures codifiées : voici la sorcière, l'homme envoûté et sa femme délaissée. Quand bien même un *flash-back* évoque la situation antérieure (via deux servantes qui interviennent à la façon du chœur antique), celle-ci rassemble autour d'un bébé, en une stase idyllique, le gai laboureur et son épouse innocente – des « *enfants* », dit-on, comme dans les contes.

De la fatalité au bon plaisir

Apathique, Ansass semble voué à la paralysie, tiraillé entre deux cercles répétitifs : celui de l'obsession amoureuse (assortie de la spirale de l'endettement) et celui de la routine conjugale. Dilemme que le projet meurtrier, suggéré abruptement par la Femme, est censé résoudre. Mais le film lui-même serait menacé, du coup, par l'asphyxie et l'ennui s'il ne revenait qu'à exécuter un plan si tôt formulé. C'est par l'elllipse qu'Ansass et Murnau brisent le cercle qui les menace. En renonçant à tuer sa femme, le mari passe outre le geste prévu et ouvre une parenthèse qui non seulement s'éternise mais devient le socle central du film : le couple vaquant en ville de distraction en distraction.

La messe n'était donc pas dite, elle peut même soudain se rejouer et révéler de l'imprévu, et c'est peut-être pour cela que les retrouvailles conjugales débutent durant une cérémonie de mariage. Encore quelques sinuosités (la phase de transit du tramway), et nous ne sommes plus dans le cercle, mais dans l'échappée, une succession de lignes de fuite, de digressions. Autant dire : dans le roman. L'action n'est plus orientée vers sa résolution (ou sa révolution puisqu'on parle de cercle), mais comme constellée, étoilée de saynètes qui n'ont, en tant que telles, aucune fonction, et qui se succèdent juste à la faveur des hasards de la ville et du bon plaisir des personnages : d'archétypes assujettis au roi-conteur (ou au destin tragique), les personnages sont devenus des sujets désirants.

Pourtant, la rivalité entre les deux régimes narratifs a toujours cours, les cycles tentant de parasiter les joies clandestines du roman citadin. Une hantise de la répétition et de la malédiction se manifeste régulièrement. Chez le coiffeur, la manucure ressemble beaucoup à la Femme de la ville et s'avère entreprenante avec Ansass, qui la repousse craintivement. Le séducteur, homologue masculin de la tentatrice, essaie lui d'exercer son emprise sur Indre : Ansass, sortant son couteau pour la défendre, est à deux doigts du geste meurtrier qu'il a jusqu'ici évité. Chez le photographe, le gag de la statue décapitée rappelle l'acte irrémédiable qui a failli être commis. L'apparition inopinée de la Femme lisant dans sa chambre obscure, juste avant que ne tourne dans la nuit la roue dorée du parc d'attractions, pourrait annoncer le retour de l'emprise nocturne.

La tempête finale et la disparition d'Indre semblent confirmer que le cycle n'était qu'en sommeil. Coup du sort classique, fatalité par quoi ce qui était écrit advient de manière détournée. Comme la nuit précédente, la Femme vient siffler aux abords de la maison, manière de définitivement boucler la boucle. *In extremis*, une nouvelle digression vient sauver la mise, un *flash-back* rogne la linéarité chronologique du cercle : un vieillard raconte comment il a retrouvé celle qu'on croyait noyée.

Le *happy end* pourrait annoncer un retour au cycle de la routine conjugale, mais une chose a distinctement changé : les cheveux d'Indre sont dénoués, libérés. Dans les contes ou les tragédies classiques, les héros ne supportent pas que le cercle de leur monde soit rompu par les discontinuités des pulsions sexuelles. Ingre et Ansass ont fait le deuil de cette unité perdue et en ont inventé une nouvelle, à base de lignes brisées.

La réalité sans principe

La critique Lotte Eisner se demande, au regard de *L'Aurore*, si Murnau n'est pas devenu réaliste en Amérique. En rupture apparente, le film accomplit plutôt un projet présent dès les débuts du cinéaste.

Un réalisme fantastique

L'Aurore est certes réaliste dans son évocation de la ville et sa photographie en extérieurs, moins charbonneuse que celle de la période allemande, mais lissée à la manière d'une eau qui dort. Car c'est aussi, dans le même temps, un film fantastique : obsessions du tueur, femme vampirique, foire onirique. Il serait trop simple d'opposer un jour réaliste et une nuit fantastique : la tempête nocturne se déploie sur le mode de la vraisemblance spectaculaire, tandis que la marche extatique des amoureux développe des effets spéciaux en pleine journée.

C'est bien le réalisme en tant que tel qui est fantastique. Autrement dit : le réel ne va pas de soi et doit être reconstitué pour être « réaliste ». Le film est ainsi entièrement tourné en décors artificiels (cf. Point technique). « *J'aime la réalité des choses, mais jamais sans y ajouter de la fantaisie ; il faut que l'une se superpose à l'autre. N'en est-il pas ainsi dans la vie, avec toutes les réactions humaines et nos émotions ?* », déclare explicitement Murnau au *Theater Magazine*, en 1928. Le cinéaste ne conçoit pas le réel comme un bloc intangible, mais comme un tissu de subjectivités, de paysages mentaux. Ce que marquent entre autres, dans *L'Aurore*, les nombreux trucages, conçus non comme des distorsions expressionnistes, mais comme le surgissement de mondes intérieurs.

Les personnages du film sont rarement d'humeur tempérée, toujours sujets à des états mentaux exacerbés (désespoir, hébétude, euphorie, ivresse…). Ils sont dès lors d'autant plus sensibles à l'étrangeté de leur environnement. Le geste le plus quotidien peut devenir terrible : Indre éclatant en sanglots parce qu'elle croque un gâteau. Un objet banal se fait monstrueux : la botte de roseaux qui vient violemment à l'esprit d'Ansass, en un brusque travelling avant. Le réel est un cinéma permanent (d'où la taille disproportionnée de la fête foraine), tour à tour étonnant spectacle que l'on regarde sidéré (paysage à travers les vitres du tramway, époux assistant au mariage), et écran sur lequel on projette ses fantasmes, *via* la surimpression (la forêt surgissant au milieu de la circulation).

L'introuvable naturel

La question du naturel devient ainsi problématique. On a souvent résumé *L'Aurore* à une lutte entre authenticité de la campagne et lumières fallacieuses de la ville, lieu commun du hiatus tradition-modernité par lequel Murnau n'oublierait pas en Amérique la vieille Europe. Les partisans de cette lecture insistent entre autres sur le fait que les paysans seraient ridiculisés en ville, contraints à une danse folklorique, et ainsi ramenés à l'état des porcelets qu'on exhibe sur le stand de jeu.

Il est certes vrai que les premières visions frénétiques du parc d'attractions relèvent de l'imagerie infernale. Pour s'enfoncer dans le tunnel y donnant accès, la caméra utilise un atypique travelling surélevé, qui pourrait indiquer une attraction irrépressible et un état second, bref, une aliénation : le tunnel ressemble d'ailleurs de manière frappante à celui qu'empruntent les ouvriers de *Metropolis*, de Fritz Lang, sorti la même année que *L'Aurore*. La ville paraît rayonner des charmes vénéneux de la Femme : celle-ci intervient juste avant le soleil illusoire de la rosace tournante (tout comme les lampes sphériques du restaurant évoquent des lunes miniatures).

Relevons néanmoins que la ville n'apparaît pas toujours si hostile (coiffeur et photographe prévenants), constitue au-delà un espace de jeux grâce auquel le couple renouvelle son union. Ce n'est d'ailleurs pas dans la cité qu'il leur arrive malheur, mais bien sur le lac.

L'Aurore sape en revanche avec application le cliché d'une supposée authenticité rurale : la campagne y apparaît à l'évidence aussi fabriquée que la ville et s'apparente à une animation de parc d'attractions. La bourgade du couple, anachronique réplique d'un village de peintre flamand, est présentée comme une carte postale dès les premiers plans, qui montrent des touristes accostant.

Lorsque le couple se laisse aller à l'euphorie, c'est une forêt de chromo qui apparaît en fondu, pareille à la toile peinte de sous-bois devant laquelle

posent les époux, acceptant littéralement de devenir un cliché chez le photographe. Face à ce vaporeux Eden de pacotille, les époux se rêvent Adam et Eve (ils disposent après tout de leur Serpent, la Femme, allongée sur une branche horizontale lorsqu'elle espionne l'affairement des villageois à la recherche d'Indre). Ils se fantasment premier des couples, oubliant qu'ils sont avant tout les « derniers des hommes », représentants d'une modernité écrasée par les références et les codes : on voit bien ici combien ce désir de retour aux origines emprunte en fait aux imageries les plus manufacturées. Il ne s'agit pas pour Murnau d'ironiser sur ce goût kitsch, mais plutôt d'en constater la généralisation, y compris chez des paysans, supposés proches d'une « nature » désormais introuvable. D'où le lyrisme de *L'Aurore*, chantant le lien perdu de l'homme au monde nu et muet, entre lesquels des images parasites font toujours écran.

Le corps comme dernière amarre

Au cœur de ces reflets trompeurs résiste pourtant un ultime principe de réalité : l'épaisseur des corps. D'abord celle des corps animaux, qui ne sont pas de simples éléments du décor mais de véritables acteurs : tête du cheval qui surgit dans la grange, ramenant brusquement Ansass à la réalité de son acte, chien qui, trouant l'arrière-plan et courant à perdre haleine, plonge dans le lac pour suivre la barque. Le cochon aviné est enfin une mascotte idéale du film : visiblement en proie aux hallucinations de l'ivresse mais d'une formidable matérialité en gros plan.

Ce principe de réalité est surtout rendu manifeste par le recours au burlesque, genre physique par excellence. Lotte Eisner s'étonne bizarrement des gags de *L'Aurore* et suggère une simple réponse de Murnau aux désirs de la Fox. Elle élude ainsi un goût ancien chez le cinéaste : il a réalisé une comédie à part entière (*Les Finances du grand-duc*, 1923) et certaines de ses grandes figures révèlent des aspects grotesques (Nosferatu dans ses premières apparitions, le portier du *Dernier des hommes*, Tartuffe). Envers de la tragédie, le burlesque est un drame de la pesanteur : des corps qui se tortillent, trébuchent, tombent, en butte au réel et au bord de la catastrophe. À sa manière, le tueur pataud de la barque est un personnage burlesque et donne presque lieu à un gag : il est obligé de faire demi-tour pour ramener le chien à sa niche. Au vu du volet obscur de *L'Aurore*, et quitte à sombrer dans un romantisme éthéré, on pourrait dire que le seul principe de réalité est le meurtre et le sexe. La part comique du film est dès lors un socle essentiel, un précieux gage d'incarnation. Les corps tombent, voilà bien la seule réalité. C'est souvent dramatique mais, chance, cela peut aussi être drôle. Tel l'amusant citadin s'échinant à harmoniser les bretelles capricieuses de sa voisine, *L'Aurore* expérimente toutes les combinaisons.

Ouverture pédagogique 1

Dès le premier plan, *L'Aurore* fait défiler devant le spectateur les clichés du bonheur. Ces clichés se révèlent à travers des effets de surcadrage très nets: le village vu du bateau, c'est le retour à la nature ; Indre nourrissant les poules, l'innocence féminine ; la ville, l'ivresse des sens ; les époux à l'église, la fidélité conjugale ; la porte du coiffeur, la beauté ; les couples dans la salle de danse, l'amour. Séparé dans le tramway par les vitres qui font défiler trop rapidement autour d'eux ces images, le couple, après s'être identifié aux mariés comme aux personnages d'un film, donnera l'image de son bonheur retrouvé au cinéaste (voir leurs silhouettes découpées et plaquées sur un fond, selon le procédé appelé « transparence ») puis au photographe. Déjà dénoncés comme tels par les effets de surcadrage, ces clichés sont ruinés par le récit : derrière la campagne idyllique, l'ennui, la pauvreté, la tempête; derrière l'amour conjugal, le trouble des pulsions criminelles et sexuelles. Même le dernier plan du film, cliché du happy end, avec le baiser à l'aurore, est grignoté par l'apparition sinistre du mot « *finis* ».

George O'Brien, la puissance de l'entrave

George O'Brien (1899-1985), l'interprète *a priori* brutal et rigide d'Ansass, révèle au fil du film une grande variété d'expressions. *L'Aurore* raconte entre autres l'éveil laborieux d'un corps qui apprend, à la veille du parlant, l'art du mélange et de la nuance.

O'Brien a débuté à Hollywood en tant que cascadeur, apprécié pour son physique robuste (il fut champion de boxe poids lourd durant la Première guerre mondiale). Comme beaucoup d'anciens cascadeurs, il devient acteur à la faveur d'un western : John Ford le repère et lui propose le premier rôle de *The Iron Horse* en 1924. Au moment de *L'Aurore*, il est déjà populaire, tout comme ses deux partenaires féminines : le trio était déjà réuni, peu de temps auparavant, à l'affiche de *The Blue Eagle* (1926), un film d'action mineur de Ford.

Après l'arrivée du parlant, O'Brien contribuera principalement au genre qui le révéla, le western, mais plutôt de série B. À la fin de la Seconde guerre, on l'a presque oublié. Pas John Ford, qui lui offre des seconds rôles (toujours des officiers de la cavalerie) dans trois classiques : *Fort Apache* (1948), *La Charge héroïque* (*She Wore A Yellow Ribbon*, 1949) et *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964).

Une masse de plomb

La corpulence du jeune acteur n'échappa visiblement pas à Murnau. Au début de *L'Aurore*, O'Brien est seulement ramené à sa pesanteur : apparaissant sous les traits d'un soudard prostré, il n'est que masse inerte et poids mort. Pathétique loi de la gravité que Murnau a renforcée en plombant littéralement O'Brien : pour la séquence de la marche vers le marais et surtout celle de la tentative de meurtre sur la barque, le cinéaste fit dissimuler vingt livres de plomb dans les semelles de l'acteur afin de sensiblement alourdir sa démarche. L'épaisse charpente d'O'Brien enchaîne les postures voûtées ou nouées : larges mains tétanisées sur les rames, maxillaires serrés, tête et épaules rentrées. Sur la barque, il avance mécaniquement vers Indre, les bras rigides et collés au torse, tel un zombie, annonçant la prestation de Boris Karloff (autre grande masse), dans le *Frankenstein* de James Whale (1931). Le regard du tueur, en gros plan, ne reflète qu'un vide hideux. Une fois qu'il a renoncé au meurtre, il est réduit à une brutale machine à ramer, un puissant moteur qui tourne à vide.

Comment réanimer une telle masse de plomb ? Comment fendre l'armure ? On peut voir dans ce corps aphasique et encombrant le nouveau paradoxe du comédien qui s'annonce avec le parlant. On sait l'hécatombe qu'il produisit chez les acteurs du muet, contraints d'un côté de développer une ressource corporelle négligée, la voix, et de l'autre de nuancer leurs mimiques et gestuelles emphatiques. Le corps devait à la fois se redéployer et se brider.

Un déséquilibre affecte en ville la masse d'O'Brien, à la fois désemparé et revitalisé, engoncé et rieur. On ne va bientôt plus le reconnaître. Dès le trajet en tramway, les mâchoires desserrent leur étreinte et allongent son visage. Murnau met ensuite en scène la phase finale de la transformation, chez le coiffeur. Le Horla se fait jeune premier : rasé et peigné, O'Brien révèle un visage d'une étonnante juvénilité, presque enfantin (on le voit notamment dans ses sanglots à l'église ou son sourire candide chez le photographe). Cette ambiguïté insoupçonnée trouve son emblème dans le montage incongru, inventé par Ansass lui-même, entre le corps épais de la Vénus de Milo et une balle reproduisant une tête de poupée.

Apprendre à chatoyer

Le colosse ne se replie plus dans sa masse mais cherche au contraire à la faire oublier. Le corps est toujours encombrant, mais cette fois-ci sur le mode de la maladresse, tour à tour émouvante et comique. Ce nouveau jeu, évoquant un éléphant dans un magasin de porcelaine, concerne tout autant le personnage que l'acteur. Ansass devient un géant contrit et pataud. Il veut se faire petit face à la fluette Janet Gaynor, veille à feutrer ses gestes, mais sa brutalité affleure toujours : il renverse la statue, intimide le séducteur en lui écrasant le pied de tout son poids. Invité à danser, il s'avère d'abord réticent et vindicatif. Posant devant le photographe, il ne sait comment tenir sa grande carcasse.

De même, O'Brien doit tisser des transitions entre des expressions contradictoires ou mêlées (le cas le plus net étant le plan où il rit et pleure à la fois à l'église). Autrement dit, multiplier les nuances, chatoyer, quand ses partenaires évoluent dans des périmètres très circonscrits et homogènes : les seconds rôles déclinent chacun un code de la farce (la lassitude blasée du barbier, la bonhomie du photographe, le contentement de l'ivrogne…). Quant aux deux femmes, pôles antagonistes, elles travaillent à conforter leur typage, plutôt qu'à le déjouer.
Murnau sollicite là une souplesse qu'O'Brien n'a pas vraiment, tout en négligeant largement celle qui lui est propre : en dehors de la course dans la forêt et de la lutte contre la tempête, le sportif est peu mis en valeur. Le cinéaste ne fait ainsi pas appel à l'habileté spécifique d'un corps mais à son inadéquation. Comme encombré de lui-même, O'Brien n'est jamais vraiment à sa place : c'est par ses entraves, et non sa brillance, qu'il touche au cœur d'Ansass.

Ouverture pédagogique 2

En quoi les mouvements des personnages permettent-ils de les caractériser ? Comme la fumée de sa cigarette, les mouvements de la femme de la ville sont tout en voltes, en courbes. Légère dans la rue du village, elle manifeste son pouvoir par un geste d'enveloppement caricatural de la maternité. Dans la transe qui la possède à l'évocation de la ville, elle se dresse comme une flamme qui se referme sur sa proie. D'où la nécessité, pour la tuer, de la renverser pour l'étouffer. Indre serrant son enfant adopte une posture pathétique. L'effroi se marque en elle par une cassure du corps. La rondeur de ses épaules, lorsqu'elle porte les fleurs, marque le retour progressif au bonheur. Femme-enfant, elle fait preuve de légèreté et de vivacité chez le photographe, ou dans la danse. Le corps masculin modèle ses attitudes sur celles des femmes : corps pesant, toujours menacé d'effondrement, il mime en les caricaturant les postures féminines, arrondissant maladroitement son corps autour de sa femme, bondissant lourdement à la poursuite du cochon. Mis à terre ou soutenu par les femmes, l'Homme ne sait littéralement pas quoi faire de son corps.

Définition(s)

« Mise en scène » est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : « mise en scène » signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la « mise en scène » serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, « mise en scène » désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

Mise en scène

Désunions : un lien latent

Homme/femme, jour/nuit, campagne/ville, amour/sexe… Ces clivages sautent aux yeux dans *L'Aurore*. Réduire le film à un jeu des contraires reviendrait toutefois à confondre le corps et son squelette. Son cœur ne bat pas dans le noir ou le blanc, mais bien dans ses zones grises : aires de latence où se nouent confusion, ambiguïté, mais surtout circulation. Ce qui sépare peut alors devenir ce qui relie.

Le malentendu du son

Le cinéma muet est souvent très bruyant : il souligne et exacerbe visuellement les événements sonores. *L'Aurore*, sortie l'année du premier film parlant, ne se contente pas de confirmer la règle et développe une dramaturgie élaborée sur ce plan. Le son est d'emblée présenté comme un diabolique facteur de désunion : c'est par un sifflement, mis en valeur par un halo, que la Femme se signale à Ansass. L'envoûtement sonore se poursuit au marais : après avoir ostensiblement ri, la citadine évoque les plaisirs d'une ville qui apparaît essentiellement bruyante, puisqu'elle se résume à une fanfare de cuivres déchaînés. Ce que confirmera plus tard l'embouteillage que provoque le couple – gros plans sur un klaxon ou un visage criant – et les vues du parc d'attractions trépidant. Le lendemain, une « image-son » menace, en ouvrant la tempête, de séparer irrémédiablement le couple : un éclair, événement sonore par excellence tant il est étroitement associé au tonnerre.

Au-delà de ces maléfices manifestes, Murnau exploite plus subtilement, juste avant la tentative de meurtre, le temps de retard que l'absence de son peut occasionner chez le spectateur dans sa compréhension de l'intrigue. Ce décalage, impliquant le public lui-même, est une belle figure du malentendu conjugal. C'est d'abord Ansass qui va à la rencontre d'Indre en lui tendant les mains. Gros plan sur le visage radieux de la femme. Hors champ, le mari doit alors lui proposer la promenade. Privés de cette information, nous interprétons ces plans comme une réconciliation et partageons la joie d'Indre qui se précipite dans la chambre de l'enfant. Murnau fait alors seulement apparaître l'intertitre nous apprenant qu'Ansass n'a pas renoncé à son projet : Indre annonce à la servante qu'ils partent sur le lac. Même type d'ambiguïté lorsque l'homme s'apprête à détacher l'amarre de la barque. Il s'arrête soudain, pensif, signe possible d'un ressaisissement. Le plan suivant (le chien de la maison aboyant) nous révèle qu'il est en fait plus que jamais un meurtrier aux aguets, alerté par les cris de l'animal.

Après un silence réparateur (trajet du tramway en apesanteur, hébétude au restaurant), les retrouvailles du couple sont pourtant amorcées par un frontispice sonore (les cloches de l'église). Les époux peuvent alors plonger dans l'euphorie partagée de la rumeur citadine, jusqu'à danser sur une même musique. Plus tard, alors qu'Ansass est convaincu de la mort d'Indre, il tente d'étrangler la Femme fatale, ce qui revient à lui couper le sifflet. En montage alterné, la servante, pleurant de joie et les mains placées en porte-voix, crie qu'on a retrouvé Indre. Au fil des plans, la caméra mime la focalisation de l'attention vers une source sonore, se rapprochant du visage euphorique jusqu'à un très gros plan. Occupant tout l'écran, ce « visage-son » exorcise, par son éclat solaire, les sifflements nocturnes de la Femme. Ombre du son qui tour à tour sépare et réunit : on ne saurait mieux dire l'angoisse mêlée d'excitation qui saisit Murnau devant le cinéma parlant qui approche.

La coupe tueuse

William Fox a engagé Murnau en tant que virtuose de la « *caméra déchaînée* », ce qui induit plutôt les notions de durée et de continuité (dans lesquelles peuvent s'inscrire des mouvements ou des trucages complexes). Si le cinéaste imagine, dans *L'Aurore*, quelques morceaux de bravoure de ce type (la rencontre au marais, le tramway, le couple au milieu de la circulation), beaucoup de séquences s'avèrent en revanche extrêmement découpées.

Il s'agit là de mettre en scène le cloisonnement et le morcellement dont est victime le couple. Un montage alterné oppose l'insouciante Indre se préparant tandis que le tourmenté Ansass règle les derniers détails de sa machination. Sur la barque, mari et femme ne peuvent coexister dans le même plan. De manière symptomatique, Indre cherche en vain le regard de son mari, les yeux rivés vers le bas tandis qu'il rame. Comme si ces raccords manqués ne suffisaient pas, Murnau ajoute des plans de coupe sur des oiseaux anodins à la surface du lac. Lorsque le champ contre-champ finit par raccorder, c'est pour un regard qui tue. En plongée, Ansass se lève de dos face à Indre terrorisée : le couple s'inscrit enfin dans un seul plan, mais c'est seulement à la manière d'une proie et d'un prédateur enfermés dans une même cage. Au-delà de la séparation, la pulsion de mort rôde bien dans la coupe – ce qu'a depuis scellé Hitchcock dans la fameuse douche de *Psychose*, ses gros plans montés rapidement tenant tout autant de la mutilation que de la panique.

L'épisode de l'orage, dont le montage s'accélère jusqu'à ce que la barque soit renversée, apparaît comme la coupe ultime. La disjonction est ensuite creusée par le suspense d'un montage parallèle : Ansass mène les recherches, désespérément infructueuses, alors que l'on voit par ailleurs Indre flotter inanimée à la surface de l'eau. Surface si noire que la femme semble dériver à même l'écran : l'obscurité de la coupe a envahi le cadre et dévore sa victime.

Comme le son, la coupe est toutefois à double tranchant. Durant l'escapade citadine, elle menace certes toujours de briser le couple (notamment chez le coiffeur, séquence dont le montage est appuyé par une succession rapide de gros plans). Mais c'est aussi elle qui permet sa résurrection : la grâce qui saisit les époux à l'église est d'autant plus fulgurante et intense qu'elle est scindée par une ellipse (un plan de cloches), séparant le couple prostré des amants transfigurés.

Se noyer dans la surimpression

La surimpression est « *un mixte de fusion et de séparation* » (Christian Metz). Cela est singulièrement vrai pour le couple de *L'Aurore*. Les surimpressions marquent d'abord l'enfermement d'Ansass dans des hantises qu'il ne peut (et pour cause) partager avec Indre : prêt à renoncer au geste assassin, il est tourmenté par l'obsession sexuelle (les spectres aguicheurs de la Femme).

La surimpression est doublement liée à la noyade. D'abord parce qu'elle condense le meurtre : à deux reprises, Ansass est accablé par une vision où il jette Indre à l'eau (un feuilleté de surimpressions en l'occurrence, puisque la vision elle-même fond deux images, cf. Analyse de séquence). Ensuite parce que le film présente explicitement ce procédé comme une figure « mouillée ». Durant l'évocation de la ville, au marais, le fondu entre les deux plans de la fanfare est brouillé par des dégoulinades. Le confusion visuelle qu'elle produit, sa labilité aussi, donnent à la surimpression un aspect liquide. Elle est toujours prête à déborder, inonder l'écran et faire fondre les corps qu'il accueille, à l'image d'Indre dérivant dans la nuit : les roseaux qui s'éparpillent dans son sillage apparaissent, sur fond noir, comme une émanation de son propre corps, qui se dissout dans l'eau noire des fantasmes de son mari.

La rêverie érotique, c'est un lieu commun de la psychanalyse, est souvent liée à l'élément aquatique. Le lac, poche d'eau centrale, désunit littéralement le couple. Cette scission aqueuse se manifeste encore en ville avec l'immense fontaine qui sépare radicalement la rue du restaurant. Zone de latence : tel est bien le lac, réservoir de fantasmes torves dans lequel c'est Ansass, pour le coup, qui se noie.

Seule sortie de secours pour les époux : trouver des surimpressions communes. Ils y parviennent en ville : une forêt se superpose en fondu sur la rue tandis qu'ils avancent rêveurs, des angelots tournoient au-dessus de leurs têtes, leurs visages se reflètent dans la vitrine du photographe. Cette dernière surimpression est la plus belle, car dénuée de tout effet spécial : elle leur permet de se projeter dans un même plan.

Ouverture pédagogique 3

La composition des plans s'organise autour de deux motifs, l'oblique et la courbe. La courbe connote le plaisir, de la douceur (rondeur du visage de Janet Gaynor), à la satisfaction (le salon de coiffure), jusqu'à l'ivresse des sens : le tunnel qui mène à la fête ses manèges, sa fontaine, ses lampes, jusqu'à la disposition des spectateurs en demi-cercle autour des danseurs, font du Luna-Park un univers tout en courbes. La ligne oblique traverse au contraire le champ avec une violence qui signale l'irruption du Mal : on reverra par exemple les premiers plans du film, la séquence de l'embarquement, celle de la tempête, ou la tentative de meurtre de la séductrice par Ansass. Entre la courbe et l'oblique, il y a aussi un point de rencontre qui prend la forme du zigzag, louvoiement malaisé entre les tentations de la violence et de la tendresse (la marche d'Ansass dans les marais, le trajet du tramway, la marche du couple dans la ville). Croire que l'on peut marcher droit devant soi est une illusion dangereuse, que seul un trucage comme la surimpression du chapitre 12 rend possible.

1a

1b

1c

1d

1e

1f

1g

1h

Analyse de séquence

Rendez-vous avec un vampire

Chapitres 4 et 5 du DVD, de 10mn40s à 13mn35s

Le vampirisme ne se réduit pas chez Murnau à *Nosferatu* : selon Jean Douchet, la question hante l'œuvre tout entière. Dans *L'Aurore*, la Femme de la ville est l'archétype de la vamp, terme désuet qui se passe de commentaire. Sa nature vampirique est explicitée, au début du film, lors de la rencontre au marais avec Ansass. Nous en analysons la première partie, depuis la marche d'Ansass jusqu'à la suggestion du meurtre. Où l'on voit que le vampirisme est moins affaire d'imagerie que de processus.

Sujétion et aliénation

Le plan-séquence de la marche, tourné en studio, est une démonstration de force : Murnau a fait glisser la caméra sur des rails fixés au plafond. Une contrainte matérielle a en fait été mise à profit : le décor était exigu, d'où le recours à un parcours sinueux pour dilater l'espace. Lorsque Ansass se dirige vers la caméra et la dépasse, l'acteur est quasiment revenu à son point de départ dans le studio, le pont devant se situer à quelques pas à droite de la caméra.

Quelle meilleure figure pour la sujétion que cette marche sinueuse et ce retour invisible vers le point de départ ? Mouvement comme recroquevillé, par lequel le monde se replie sur lui-même, réduit à une seule obsession. De nombreux seuils sont franchis (pont, branche d'arbre, barrière, puis rideau de feuillage), insinuant une logique de lignes concentriques qui se resserrent, aimantées par l'objet hégémonique du désir. Relevons d'ailleurs que, contrairement à Ansass, la Femme va droit au but, ainsi que l'a montré la séquence précédente : elle se rend directement de sa pension à la maison, suivie par un travelling.

Conséquence logique de l'envoûtement : une confusion croissante dans la focalisation du regard. Confusion d'autant plus diabolique que la continuité du plan-séquence est spontanément associée à la notion de transparence : nous ne sommes pas loin du piège des surimpressions qui donnent pareillement l'illusion de la continuité pour mieux instiller leur venin.

La caméra filme d'abord Ansass de dos, la lune accrochée dans le ciel équilibrant pour quelques instants la composition (**1a**). Cette configuration classique est vite brisée. Une fois qu'il est passé sous la branche (**1b**), la caméra se sépare de lui et le suit derrière des buissons, comme à la dérobée (**1c**). Le spectateur est désormais dans la posture d'un espion (posture somme toute attendue étant donné l'aspect clandestin de la marche), mais aussi d'un esprit rôdeur. Nous n'épions pas seulement Ansass, nous le poursuivons et le menaçons, nous désirons sa perdition. Grâce à ce procédé, courant dans le cinéma d'horreur, le spectateur se retrouve dans la peau même du monstre qu'il est censé craindre, mais dont il partage le désir : la traque des proies garantit sa jouissance.

Après avoir enjambé la barrière (**1d**), Ansass marche droit vers la caméra et plonge dans le hors champ tandis que le mouvement se poursuit (**1e**). Cette figure sidérante peut être interprétée de deux manières. Soit la caméra devient subjective à partir de cet instant, puisque Ansass nous a rejoints derrière elle. Sa réapparition ultérieure dans le même plan ne dément qu'à moitié cette possibilité : en proie à une dissociation de la personnalité, il pourrait se voir lui-même comme un autre, se regarder agir (en l'occurrence rejoindre la tentatrice). Soit il s'agit d'une ellipse « à vue » : le rideau de feuillage que la caméra traverse (**1f**) constituerait alors une coupe intégrée à l'intérieur du plan. Ce qui reviendrait à un *flash-forward* : l'action se transporte au bord du marais, auprès de la Femme, sans qu'on sache combien de temps Ansass a marché pour la rejoindre.

Dans tous les cas, ces distorsions présentent le marais comme un espace mental où la perception des distances, donc des durées, est définitivement suspecte. Éric Rohmer, dans sa monographie sur *Faust*, souligne que, chez Murnau, « *les relations spatiales priment les temporelles* ». Ce qui est logique puisqu'il est question de possession : le temps est alors accessoire, sacrifié à une quête qui monopolise l'esprit tout entier.

Contamination

La nature vampirique de la Femme est outrancièrement explicite en **5**. À la lueur de la lune, Ansass est abandonné dans les bras de l'amante, fardée de blanc et drapée de noir, qui finit par embrasser son cou offert. Le plan suivant (**6**), reprend le même axe, mais

2

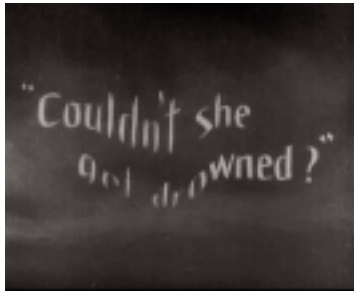
3

4

5

6

7



8

9

de manière rapprochée, occultant une bonne part du décor, ce qui participe encore d'un rétrécissement du monde d'Ansass (il répond par l'affirmative à la question « *Es-tu tout à moi ?* »). Le cadre est composé comme une *pietà* : tel le Christ descendu de la croix, Ansass, vampirisé, est en effet ici entre la vie et la mort, les yeux tournés vers le ciel, à la fois inertes et euphoriques. La Femme n'a de cesse de l'enlacer et resserre son emprise.

Murnau a précédemment veillé à montrer la fabrication du vampire, lorsque la Femme patiente seule (**1g**). Elle ne ressemble pas alors à une sorcière redoutable, mais plutôt à une banale prostituée qui attend son client. Lorsqu'elle entend arriver Ansass, elle s'empresse de parfaire son maquillage (et avec lui sa pose de femme fatale). Manière de rendre profane une aura vampirique, peut-être d'autant plus terrible qu'elle n'a rien de surnaturel, puisque reposant sur l'attrait sexuel. Naturel et artifice sont une fois de plus imbriqués : une vulgaire entraîneuse joue à la prêtresse, invoquant les puissances telluriques et aquatiques d'un marais de studio.

La contamination vampirique peut commencer. Après le premier baiser des amants (**1h**), débute un court montage alterné entre leurs ébats et Indre pleurant seule auprès de son bébé. Cela pourrait se réduire à une grandiloquence moraliste : gros plan sur le pur visage de l'épouse éplorée (**3**) et parallèle supposé choquant entre domesticité brisée et jeux sexuels. Une homologie trouble toutefois cette alternance : des deux côtés, des corps s'embrassant dans les mêmes positions, en pied – l'enfant est debout sur le lit – (**1h** et **2**), puis allongés l'un contre l'autre (**4** et **5**). D'où une contamination réciproque. Mis en parallèle avec son bébé, Ansass est ramené à une vulnérabilité infantile. Mais Indre est du coup aussi rapprochée de la Femme. Le candide tableau familial est écorné, puisqu'il est ainsi suggéré que la mère vampirise son enfant : le bébé n'intervient dans le film que comme un défouloir à émotions.

Retour au marais. Lorsque Ansass évoque l'obstacle d'Indre, la Femme enfouit dans son épaule la tête de son amant, ce qui revient à asphyxier toute expressivité. Le vampire éclate d'un grand rire, dévoilant toutes ses dents, qui mangent le cadre (**7**). « *Ne pourrait-elle pas se noyer ?* » L'intertitre révèle une nouvelle contamination : la surimpression. Le trucage (qui peut être considéré comme une image en vampirisant une autre) sera de fait ensuite l'arme essentielle de la Femme – évocations de la ville qui transforment le ciel en écran de cinéma, fantômes de l'amante qui viennent tourmenter Ansass, tels Nosferatu.

La graphie de l'intertitre dégouline (**8**) et se laisse contaminer par la vision de noyade (**9**). Nous avons pu parler de coupe tueuse (cf. Mise en scène) : l'intertitre, césure par excellence, est ici non seulement une sentence de mort, mais aussi son exécution. La surimpression intervient doublement : dans l'apparition de la vision et à l'intérieur de celle-ci. Au tournage, la barque était suspendue dans le vide, l'éclaboussure morbide ayant été filmée séparément et fondue au plan. Le discret décalage accentue la monstruosité de la vision et infecte secrètement l'écran : image virale grâce à laquelle la fièvre peut désormais galoper.

Atelier 1

L'analyse de cette séquence pose le problème de la focalisation, à l'échelle du film. Plongées, travellings avants ou ascendants, surimpressions, effets de montage (séquence explicative, *flash-back*, montage parallèle), intertitres, supposent le regard omniscient d'un narrateur. A chaque fois, regard de la caméra et regard du spectateur s'affirment en lien avec le voyeurisme : le mouvement de caméra qui nous fait passer du regard des villageois au regard voyeur de la femme de la ville (chap. 3) est à cet égard exemplaire. Quand la caméra adopte le point de vue d'un personnage, ce ne peut être que pour un regard de désir – désir sexuel comme dans cette séquence, ou désir de mort dans la scène de la tentative de meurtre. Le décor en verrières de la ville, qui expose chacun au regard, en fait un lieu de représentation, tout autant que celui du village où portes et fenêtres n'assurent aucune intimité. Pour avoir cédé à la tentation du voyeurisme, le regard du spectateur est comme deux fois puni, par le gros plan du cochon et la vague qui l'engloutit.

1

2

3

1, 2, 3

Échos lumineux

Chapitre 20, de 1h17mn21s à 1h17mn42s.

On vient de quitter Ansass sur la berge du lac, après l'orage. La Femme, endormie dans sa chambre, est réveillée par les lanternes des villageois. L'aspect fonctionnel de ce court enchaînement (indiquer que les secours s'organisent) est miné par un miroitement ambigu.

1. Au premier plan, la Femme dort dans la pénombre, le visage tourné vers la caméra. À l'arrière-plan, des halos lumineux passent de droite à gauche. Le débit lumineux s'accélère et se dissémine : non seulement au fond, mais aussi en provenance du côté droit. On finit par fugacement distinguer deux formes humaines : une silhouette portant une lanterne au fond, l'ombre d'un homme portée sur le mur de gauche.
2. Le couloir mitoyen, encore vide. Les lumières balaient le mur gauche, non plus en halos mais de façon rectiligne.
3. Dans le même plan, un homme apparaît au détour du couloir avec une lanterne, accompagné d'une femme qui l'aide à ajuster sa veste. Il sort et le cadre donne de nouveau à voir le jeu lumineux du plan **2**.
Le spectateur, soudain parachuté dans l'intimité de la Femme, depuis longtemps absente, est désorienté, d'autant que les plans n'assignent pas tout de suite une source claire aux lueurs filantes. Si les silhouettes entraperçues (**1**) et surtout l'homme dans le couloir (**3**) éclairent la situation, cette minuscule ambiguïté laisse le temps de s'installer à des rêveries alternatives.
Dans le plan **1**, les premiers halos, au rythme régulier, s'apparentent d'abord à ceux d'un phare. Un réflexe naturel d'orientation : on vient d'assister à une tempête, on est inquiet à propos du sort d'Indre et déboussolé par cette subite irruption dans la chambre.
En se démultipliant, les lueurs suggèrent des reflets aquatiques (de mauvais augure, étant donné la nature du projet meurtrier de la Femme, qui en rêve alors peut-être). Ou mieux : les rotations chatoyantes d'une lanterne magique, simulacre enjôleur qui rappelle les manèges de la foire. Les époux, en cédant aux charmes illusoires de la ville, se seraient-ils laissé ensorceler à distance par la belle endormie ? Auparavant, Murnau a pris soin de prolonger en pointillés la présence de la ville sur le lac : la barque voguant au clair de lune s'inscrit dans la continuité du tramway par un fondu. Elle croise une barge où des fêtards dansent autour d'un feu de joie, survivance des divertissements citadins. Avant et pendant la tempête, Murnau fait surtout intervenir d'inattendus plans des rues et de la foire, montage alterné qui pourrait suggérer un envoûtement agissant, dont la Femme, brusquement de retour en **1** viendrait récupérer la mise. Ce n'est pas le cas. La séquence du lac a en fait eu pour effet de rendre poreuse la frontière entre ville et campagne, unifiant deux champs qui paraissaient jusqu'ici inconciliables (la tempête s'y abat simultanément, ce qui les inscrit dans un même espace). Le cercle est brisé (cf. Analyse de récit).
Le miroitement lumineux marque ici, non un mauvais présage, mais une reconfiguration en cours. Instant suspendu où les échos lumineux des événements passés (reflets du soleil sur le lac, scintillement de la ville) se réagencent secrètement, comme de la poussière dans un rayon de soleil.
Un mouvement s'ébranle, le film se transporte ailleurs. Une autre rêverie esquissée dans le premier plan prend le dessus dans le couloir (**2**). Cadrés par les fenêtres, les rectangles lumineux qui défilent évoquent un train de nuit. Précédemment, la chambre pouvait en effet ressembler à une couchette, l'homme du couloir, à un contrôleur faisant sa ronde. *L'Aurore* s'est après tout ouverte sur un train et le couple a transité dans un tramway en apesanteur : le déplacement touche bientôt à son terme. La Femme, une fois réveillée, pensera qu'elle est arrivée à ses fins, que le film roule pour elle. C'est plutôt que son départ est imminent : elle a manqué le train et devra se contenter d'une pauvre carriole pour quitter le village.

Prolongeons l'étude de ces plans par une analyse de la lumière. L'opposition entre nuit criminelle et lumière salvatrice peut sembler pertinente, mais une analyse précise révèle l'ambiguïté d'un système où l'obscurité sert aussi de refuge au couple. Le film fait entrer l'ombre et la lumière, conçues comme puissances interdépendantes, dans des rapports de contraste ou de clair-obscur. Le contraste est rassurant : il fait apparaître nettement la frontière entre le bien et le mal (voir les séquences où Ansass revient des marais, de la tentative de meurtre, de l'église). Mais il menace toujours de se défaire et, comme dans ces trois plans, de mêler ombre et lumière en des effets de clair-obscur qui brouillent les limites : dans les marais ou la tempête, le rayon de la lune se diffuse dans la brume ou la pluie, et enveloppe les personnages dans un halo plus effrayant que l'obscurité; à la séquence 21, le contraste se dissout en clair-obscur, jusqu'au retour à la maison dans la pâleur fantomatique des torches. Le Mal est peut-être la puissance qui pousse ombre et lumière à se mélanger.

La Nuit du Chasseur, Charles Laughton, 1955

Atelier 3

Le lac est au centre de l'univers imaginaire du film. L'eau, comme la lune, comme la robe sombre de la séductrice au chapitre 5, réfléchit la lumière. Les ondulations de la lumière sur l'eau ont le même pouvoir hypnotique que la femme de la ville. Quand Ansass, après sa tentative de meurtre, tente d'arracher la barque au lac, les plans rapprochés sur la proue révèlent la résistance de l'eau — et la puissance de l'envoûtement dont il est victime. En lien avec la soumission d'Ansass à la pesanteur, la surface du lac dissimule bien sûr une profondeur. Mais l'angoisse fondamentale est moins celle de l'engloutissement – pourtant vécu par les personnages et la caméra au chapitre 19 – que de la liquéfaction : les traces de pas dans la boue (chap. 5) annoncent le pouvoir de corrosion de l'eau qui s'étend de l'esprit d'Ansass (chap. 6) à l'univers entier lors de la tempête. L'ombre et la lumière deviennent alors liquides, puisqu'il n'est plus de frontière entre le lac et le ciel et que l'ondulation de la lumière des fanaux reproduit celle des vagues.

Figure

Le noyeur arrosé

Après avoir dissimulé la botte de roseaux, Ansass s'allonge sur son lit, le regard tendu vers sa femme endormie. Tandis qu'il rumine ses pensées, la surface du lac apparaît en surimpression : scintillement torve du doute et des rêveries délétères. Ce surgissement aquatique s'avère une ellipse : le fondu s'opère au profit du lac, un recadrage montrant sur la berge le village au petit jour. Ansass est ainsi noyé dans l'eau même où il compte précipiter Indre. Enchaînement par quoi un futur tueur est littéralement débordé par un acte trop grand pour lui. Ce trait est bien sûr exacerbé par la méthode choisie, la noyade. L'arme elle-même (un lac tout entier) est ici trop grande. Le « noyeur » (osons le néologisme) encourt le même péril que la noyée, destin commun qui se concrétise la nuit suivante : ils sont emportés par une même vague. Il y a là non seulement une ironie mais un burlesque potentiel : tomber dans l'eau à la manière de l'arroseur arrosé.

La Nuit du Chasseur

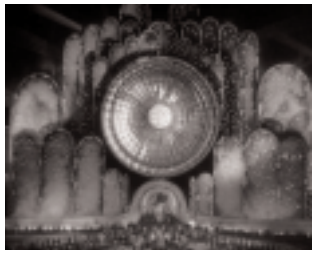
Cette ambiguïté du noyeur se retrouve dans la séquence la plus célèbre de *Frankenstein* (James Whale), réalisé quatre ans après *L'Aurore*. Nous avons déjà souligné la parenté entre les masses lourdaudes de Boris Karloff et d'Ansass. Au début de la séquence, une caméra portée suit dans un bosquet les pas pesants de la créature (ce qui peut rappeler la marche du marais), arrivant aux abords d'une maisonnette qui ne déparerait pas dans le village de *L'Aurore*. Débouchant sur la berge d'un lac, le monstre-clown tombe nez à nez sur une fillette. Grand dos noir, petit corps accroupi, écrasé par la perspective, comme sur la barque de Murnau. La suite serre le nœud que *L'Aurore* avait préparé, entre candeur et atrocité, burlesque et horreur. Le monstre s'agenouille à côté de la fillette pour jouer, comme elle, à jeter des fleurs à la surface de l'eau. Ayant épuisé sa réserve mais voulant continuer à imiter l'enfant, il se saisit d'elle en riant et la jette comme une pierre dans le lac. Tuer relève bien ici du gag tragique, dont le noyeur est aussi victime que la noyée. Il se réduit à un dos désemparé qui, débordé par les remous de l'enfant, finit par s'enfuir.

La Nuit du chasseur (Charles Laughton, 1955) présente beaucoup d'accointances avec *L'Aurore* : récit lorgnant vers le conte, noir et blanc lustré, décors tour à tour réalistes et extrêmement stylisés, et la présence prégnante d'un fleuve. Harry Powell, le pasteur incarné par Robert Mitchum, certes beaucoup plus machiavélique que ses prédécesseurs, est néanmoins lui aussi burlesque, ses gestuelles évoquant parfois un cartoon de Tex Avery. Il se débarrasse sans scrupule de sa femme en la noyant avec sa voiture au fond du fleuve. Grande différence avec *L'Aurore* : Laughton passe de l'autre côté du miroir. L'acte meurtrier reste hors champ, mais de longs plans montrent ensuite le cadavre reposant sous l'eau, les cheveux en lévitation et le corps rigide : quiétude et inertie de la pesanteur.

Or, Powell, comme Ansass ou le monstre de Frankenstein, est souvent réduit à une carrure enténébrée, un bloc épais et monolithique, susceptible lui aussi de couler. Les plans précédant et suivant les vues de la noyée montrent le noyeur serein, visiblement convaincu d'être bien au sec. L'eau le rattrape pourtant déjà, s'infiltre dans des fondus qui, comme Ansass dans sa chambre, anticipent sa propre immersion. À la poursuite des enfants, fuyant sur une barque, il s'envase jusqu'à mi-taille et hurle de dépit en les voyant entraînés par le courant : c'est pour lui le début de la fin.

Frankestein, James Whale, 1931

Le décor

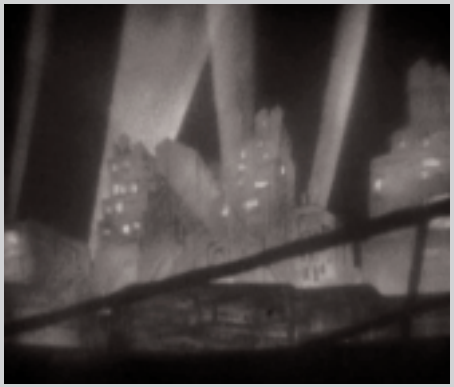


Les décors, chez Murnau, prennent souvent le scénario à contre-pied. De nombreuses séquences de *Nosferatu*, *a priori* propice aux extravagances expressionnistes, furent tournées en extérieurs. Inversement, dans *Le Dernier des hommes*, dont l'argument social suggérait de prime abord une approche naturaliste, il invente en studio une ville plus proche de la Gotham City de *Batman* que des métropoles allemandes. Avec *L'Aurore*, il transforme un drame conjugal en superproduction, accusant et gommant alternativement les raffinements de ses décors.

L'Aurore fut entièrement réalisée en décors artificiels, si l'on excepte les scènes de jour sur le lac (la séquence de la tempête ayant été tournée sur un bassin). Pour ce chantier monumental, Murnau fait appel à son compatriote Rochus Gliese, avec qui il collabora déjà pour *La terre qui flambe*. Le trucage le plus impressionnant réside dans la terrible vraisemblance de la ville, qui en pied s'apparentait à un écheveau d'aberrations visuelles. Le beau panoramique à la fontaine, entre la rue et le restaurant, ne le cache pas et montre soudainement la cité comme un réseau abstrait de fausses cloisons.
Le travail de Gliese a notamment consisté à artificiellement augmenter la sensation de perspective. « *Tous ces décors avaient un plancher qui montait en pente douce vers le fond, les plafonds furent construits avec des perspectives faussées : les globes des lustres étaient plus grands au premier plan que ceux de l'arrière-plan. Nous avions même placé des nains et des naines sur les terrasses.* », indique à Lotte Eisner Charles Rosher, premier caméraman sur *L'Aurore*. Pour des vues de montagnes russes, Gliese applique le même procédé : au premier plan, des figurants adultes dans des wagonnets, au deuxième des enfants dans un modèle réduit, au dernier, des poupées sur des jouets. Le trajet du tramway implique lui un réseau éclaté, décrit à l'époque par un journaliste : « *Sur cette courte distance, Gliese a truqué tous les types de paysages […]. Placé sur le tramway, le décorateur s'est servi du viseur et a décidé quel cadrage utiliser et quelles perspectives ; on ne bâtit que le strict nécessaire et les décors n'allaient pas plus loin que ne l'exigeait la caméra.* »
Si ces installations ont un évident intérêt pratique (des décors naturels n'auraient pas permis une telle liberté de mouvement), elles participent aussi d'un principe ancien. Murnau n'a jamais prôné la déflagration expressionniste, mais au contraire un feu qui couve, sapant souterrainement la vision. Dans les décors de *L'Aurore*, l'accumulation de distorsions contribue à l'effet de réel en même temps qu'elle le mine. Le secret travail de décomposition se révèle périodiquement, lorsque l'une de ces distorsions prend l'ascendant sur les autres et s'impose un temps à l'écran.
Environnant cette ville « réaliste », les autres décors de *L'Aurore*, ouvertement factices, juxtaposent en effet des stylisations contrastées. Construit au bord d'un lac californien, le village est une parodie de gravure bucolique. À l'intérieur des chaumières, des stridences à proprement parler expressionnistes s'imposent de façon ponctuelle : à l'entrée de la chambre conjugale, le plancher est exagérément incliné. Le couple de logeurs s'apparentent à des mangeurs de Van Gogh, écrasés par une lampe disproportionnée sur une table pentue. Lorsque Ansass revient du marais, des filets pendus dessinent une morbide composition de triangles. D'autres visions (souvent des maquettes : rosace, fronton du Luna Park) évoquent le modernisme ornemental de *Metropolis*, réalisé la même année. La foire, qui se clôt logiquement sur des feux d'artifices, annonce Fellini, dans un registre à la fois proliférant et grotesque.
Le film semble ainsi jouer à la marelle entre des plateformes contiguës. Un réseau interconnecté mais éclaté, sur le point de s'effondrer : tel est bien le monde au soir des années vingt.

Profondeur et pesanteur se conjuguent pour menacer d'effondrement l'univers de *L'Aurore*. On relèvera la récurrence des chutes (des personnages, des objets) et des trajectoires orientées vers le bas. Analysons plus précisément la composition de trois plans donnant cette impression de pesanteur : au chapitre 3 (4'49), la séductrice apparaît dans la salle où dînent ses logeurs ; au chapitre 6 (17'59), Ansass rentre dans sa chambre qui semble construite sur un plan incliné ; au chapitre 14 (58'28), les visiteurs du Luna Park coulent le long des stands qui s'étagent dans la profondeur. Dans ces trois exemples, le mouvement des personnages, venus de l'arrière-plan, souligne la déclivité du sol. Le décor en profondeur et la position de la caméra sont surélevés par rapport au premier plan. Les lignes verticales peuvent servir de repères pour montrer que les obliques ne sont pas parallèles. Dans les trois cas, la source de lumière principale part du haut à gauche vers le bas à droite, et n'éclaire que la zone centrale du champ, laissant l'arrière et l'avant-plan dans la pénombre.

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE



Sachant que le budget somptuaire alloué à Murnau pour *L'Aurore* lui a permis de tourner la quasi-totalité du film en décors artificiels, on peut proposer quelques pistes de réflexion sur la représentation de l'espace.

L'opposition entre l'espace de la ville, moderne, séducteur et corrupteur, et l'espace du village, authentique, simple et juste, à laquelle on peut être tenté de réduire le sens du film, ne résiste pas à une analyse un peu plus précise (cf. Point de vue). En effet, le décor du village donne d'emblée une « impression d'irréalité », lorsqu'un mouvement marqué de travelling ascendant le réduit à une carte postale en deux dimensions, avec l'inévitable fumée montant des cheminées des toits exagérément pentus. Les séquences suivantes ne cessent de souligner le caractère artificiel de ce village, par excès de réalisme (l'intérieur nu de la maison du couple) ou d'irréalisme (le décor chargé et déséquilibré de la maison des logeurs). La nature n'est qu'un décor, tout comme la ville, vouée à la représentation (le mariage, le photographe, le coiffeur) et au spectacle (la fête, le feu d'artifice). Les deux espaces ont donc en commun d'être ouverts aux regards : en ville, c'est la fonction des verrières du café et de la salle de danse, de la porte vitrée du coiffeur ; au village, les fenêtres s'ouvrent au regard de la séductrice, et les portes des chambres à celui des commères. Enfin, la ville et le village sont tous deux menacés d'écroulement : les plans larges de la rue du village, de l'intérieur des maisons du couple ou des logeurs, des rues de la ville, du Luna-Park, l'orientation des mouvements des personnages (descente au ponton, trajectoire du tramway, chutes) contribuent à créer cet effet de fragilité des décors, que la tempête ne viendra que confirmer.

Renvoyant dos à dos les clichés séducteurs de la vie « naturelle » et de la vie moderne, Murnau compose ses plans de façon à prendre ses personnages au piège d'un espace qui semble se refermer sur eux. Les plans opposant la partie droite et la partie gauche du champ (par la lumière, ou par la présence entre les personnages d'une ligne verticale) signalent la séparation du couple, enfermant chacun des deux personnages dans ses propres désirs ou ses propres angoisses. Les bords du cadre contraignent les mouvements des personnages, et confèrent aux plans de Murnau une puissance centrifuge : on reverra par exemple la séquence des marais, où la séductrice ramène l'homme de force dans les limites du cadre, ou, sur un mode burlesque, la séquence chez le coiffeur, où l'espace autour des personnages se réduit peu à peu à la présence de la menace.

Murnau utilise donc peu les pouvoirs du hors-champ, et c'est par là qu'on peut saisir l'originalité de son traitement du fantastique. Car la menace ne vient pas d'ailleurs, d'un lieu extérieur qui menacerait l'intégrité du monde, mais d'un lieu intérieur : l'espace chez Murnau est un espace mental, déformé par les rêves, les désirs et les obsessions des personnages. D'où les surimpressions qui font apparaître la ville dans le ciel nocturne, le lac dans la chambre, la nature dans la ville ; d'où les effets de surcadrage, qui transforment les entrées dans le champ de la séductrice ou de la femme en apparitions ; d'où les ellipses dans les déplacements des personnages, qui rendent inconcevables la disposition géographique du village ou du Luna-Park ; d'où le passage par ces espaces abstraits, l'entrée de l'immeuble ou le vestibule de l'église ; d'où enfin l'importance du lac, sur les plans narratif, symbolique et esthétique, comme représentation des désirs de vie et de mort des personnages.

Lecture critique

« Et in Arcadia Murnau »,
Patrice Rollet, *Trafic* n° 39, septembre 2001*

* Texte repris sous le titre « L'origine du monde » dans le recueil *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L, 2002, pp. 21-46.

« Contrastée, structurante, en lutte permanente avec les ténèbres, mais nullement expressionniste, la lumière chez Murnau est moins homogène qu'elle n'y paraît de prime abord. Son œuvre a successivement connu de grands régimes de lumière, qui ont évolué autant selon la nature propre de ses projets qu'en raison du changement des émulsions ou de son passage des studios de la Ufa à ceux de la Fox. Dans *Nosferatu*, la lumière est granuleuse, gazéifiée, poreuse, contaminée par la nuit qui perfuse vampiriquement les corps. Dans *Sunrise* ou *Der letzte Mann* [*Le Dernier des Hommes*] au contraire, elle est brillante, extrêmement définie, voire hyperréaliste avant l'heure, presque liquide. C'est celle des grandes villes qui étincellent la nuit sous la pluie, dont le plus bel équivalent contemporain serait *One From the Heart* (1982) de Coppola, ce film aux expérimentations toujours incomprises, avec les néons, les enseignes lumineuses et les reflets mouillés de son Las Vegas reconstitué en studio électroniquement. [...]

Pour Murnau, la lumière rend possible l'épiphanie du monde. Cela s'appelle l'aurore. Et l'aurore, au-delà du film qui porte ce titre, s'avère donc être naturellement le sujet même de son œuvre. *Nosferatu* commence et s'achève aussi par une aurore ; *Faust* encore plus radicalement, par l'apparition rimée, au début et à la fin, du même archange de lumière. *Der Gang in die Nacht* (1920), qui signifie précisément *L'Entrée dans la nuit* (et non *La Marche dans la nuit* comme il est improprement traduit en français), inaugurait pratiquement une œuvre que boucle *Tabu* en achevant ce voyage au bout de la nuit. Mais cette nuit n'a pas de fin. Il s'agit d'une nuit perpétuelle, sans aurore ni lendemain [...]. »

La critique semble intimidée par le rayonnement de *L'Aurore* : comparé à *Nosferatu* ou *Tabou*, le film a étrangement suscité peu d'analyses spécifiques, n'est abordé que par ricochets. Dans ce texte, Patrice Rollet se consacre à *Tabou* mais évoque en creux *L'Aurore*. Né en 1951, le critique est membre de la revue *Trafic* depuis sa fondation par Serge Daney en 1991.

Murnau entouré de Polynésiens sur le tournage de *Tabou*.

Réalisés à trois ans d'intervalle, *L'Aurore* et *Tabou* marquent les deux positions, extrêmes et symétriques, d'un même pendule. On a pu reprocher à Murnau d'avoir, dans l'ouverture de *Tabou*, artificialisé et occidentalisé les indigènes. Si, durant son séjour en Polynésie, le cinéaste est habité par une euphorie sensualiste, et parfois un fantasme du Paradis terrestre, il n'ignore pas pour autant les réalités sordides de la colonie française : il croise beaucoup de Polynésiens déprimés, alcooliques ou malades. Ce qui n'est pas frontalement montré dans *Tabou*, mais pétrit secrètement le versant obscur du film, à la fois élégiaque et funèbre. L'invocation des origines se double immédiatement de leur réélaboration, donc de leur perte – les personnages s'apparentent de plus en plus à des spectres. Tout comme, dans *L'Aurore*, la rencontre avec le monde est dans le même temps rendu possible et entravée par sa reconstitution en studio.

Dans son texte, Patrice Rollet investit subtilement cette question du retour aux origines : comment la fin d'une œuvre répète et déplace son début. Il l'analyse sous divers aspects, parmi lesquels la lumière. La distinction qu'il établit, dans l'œuvre de Murnau, à la manière d'un précipité chimique, entre éclairages gazeux et liquide, est essentielle, surtout dans le cas de l'aquatique *Aurore*. Rappelons que la notion de sublimation, en physique, désigne le passage direct de l'état solide au gazeux, sans transition liquide (le sublime, en esthétique, désignant un affect qui excède les sens et l'entendement). Réel solide, sublime gazeux : cela induirait que, contrairement au sublime *Nosferatu*, *L'Aurore* liquide rendrait visible la sublimation au travail, perpétuellement différée, à deux doigts d'être noyée par la pacotille (ses décors artificiels, que Rollet rapproche à juste titre du film de Coppola). État à la fois enivrant et désespérant de la modernité, depuis la fin du romantisme : nous voici voués à des artifices que l'on sait tels.

Le soleil levant est un motif privilégié du sublime romantique. Parfaitement cohérent, Rollet résume le cinéma de Murnau à cette quête de l'aurore, instant où l'esprit moderne s'oublie, où le spectateur oublie qu'il regarde un film. Pour Rollet, la terrible nuit clôturant *Tabou* révèlerait qu'il n'y a plus d'aurore possible, que le sublime ne peut plus être atteint *in extremis*, comme dans les précédents films de Murnau. Mais ce mouvement était peut-être déjà tronqué depuis longtemps. Si, dans *L'Aurore*, Murnau avait demandé à ses opérateurs de filmer le soleil levant sur le décor du village, jamais ces vues n'atteignent l'intensité lumineuse de l'astre ouvertement artificiel qui conclut le film, la jouissance du *happy end* étant ainsi tributaire d'un trucage.

Atroce innocence

Les Demoiselles de Rochefort (1967), Jacques Demy

Référence écrasante, *L'Aurore* est basée sur des situations archétypales en même temps qu'elle anticipe de nombreux procédés. On pourrait du coup lui trouver beaucoup de « films-fils », au risque de diluer son influence : son aura irradie tout le cinéma moderne. Son usage du mélodrame, alliant naïveté et cruauté, dessine toutefois une généalogie spécifique.

L'Aurore scelle d'abord un lyrisme particulier du studio, par lequel un monde artificieux pleure sa séparation du réel et n'en dessine que mieux sa dureté (puisqu'il la désire). On peut penser aux mélodrames de Douglas Sirk, à Vincente Minnelli (le village de *Brigadoon* ressemble d'ailleurs à celui de *L'Aurore*). Mais aussi, en France, à Jacques Demy (qui eut en 1975 un projet de film sur l'accident de voiture qui coûta la vie à Murnau). *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) et *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) révèlent un même éclat dans la stylisation des décors urbains, travaillant sur la brillance et la transparence : les trottoirs mouillés de Cherbourg pourraient être ceux de la ville après la tempête, tout comme le café de verre des *Demoiselles* évoque le restaurant de *L'Aurore*. Cette clarté excessive est bien sûr suspecte : elle peut d'ailleurs se volatiliser, s'abstraire d'un coup. Dans *Les Parapluies*, le fameux tapis roulant sur lequel glissent les amants désespérés évoque l'état second (en l'occurrence euphorique) du couple de *L'Aurore*, totalement indifférent à la circulation, pris dans une intimité autarcique qui ignore les fracas de la ville. Comme chez Murnau, la zone d'ombre est d'autant plus agissante, chez Demy, qu'elle est souterraine, occultée par un excès de luminosité : trouble commerce des corps, voire bouffée de violence (dans *Les Demoiselles*, les personnages découvrent qu'un des leurs, secret psychopathe, a découpé une femme « *en morceaux* »).

Le stéréotype et l'innommable

Là est bien l'idée maîtresse de *L'Aurore*, qui établit un lien (et non un simple antagonisme) entre sentimentalisme et terreur. À la limite du cliché lénifiant (les angelots tournoyant au-dessus du couple), les visions de bonheur idyllique sont les proies toute désignées d'une obscurité qu'elles conjurent trop systématiquement. Elles appellent la nuit.
Sur ce terrain, tenant du fantastique, David Lynch est un héritier possible de *L'Aurore*, chez qui coexistent pareillement (de manière plus explicite) élans mélodramatiques et pulsions de meurtre, imageries mièvres et horreur viscérale. D'un côté, des stéréotypes ripolinés (clichés de l'*American way of life* mais aussi du conte merveilleux). De l'autre, des accès de folie, des appétits sauvages, des rages diaboliques, brusques purges par quoi le corps est seulement ramené à sa pesanteur et son opacité, tel le robotique Ansass sur sa barque (que l'on peut rapprocher du mari tueur dans *Lost Highway* (1997), d'une effroyable inertie). Les lumineux fantasmes d'innocence livrent les corps à l'obscurité : à ainsi alterner, les deux régimes apparaissent comme les revers d'une même médaille. La quiétude du lotissement de *Blue Velvet* (1986) – possible homologue du village de *L'Aurore* –, grimaçante à force d'être appuyée, anticipe la souillure à venir. Dans *Mulholland Drive* (2001), les sourires outranciers de vieillards affables deviennent des rictus cannibales au terme du film. « *C'est un monde étrange* », résume le héros de *Blue Velvet*, à la fois manichéen et ambigu, contrasté et brouillé (ce que marquent de nombreux fondus et surimpressions, autre lien entre Lynch et *L'Aurore*), zone de latence et de hantise. Analysant l'œuvre de Murnau dans les *Cahiers du cinéma*, en 1952, Alexandre Astruc pourrait parfaitement évoquer Lynch : « […] *voyez comment de cette tranquillité la corruption va naître. […] Une horreur sans nom guette dans l'ombre […]. Tout ici est marqué du sceau du pressentiment, toute tranquillité est menacée par avance, sa destruction inscrite dans les lignes de ces cadrages si clairs faits pour le bonheur et l'apaisement. […] Tout cadrage dès lors chez Murnau est l'histoire d'un meurtre. La caméra aura le plus simple et le plus épouvantable des rôles : être le terrain prescient et annonciateur d'une opération d'assassinat.* »

Twin Peaks, Fire Walk With Me (1992), David Lynch

Lost Highway (1997), David Lynch

Munch/Murnau : l'eau qui dort

DR

Le Baiser, 1910 (huile sur toile), Edvard Munch (1863-1944). Collection privée.

Seuls quelques films ont vraiment tenté de prolonger les formes de l'expressionnisme pictural, le plus célèbre étant *Le Cabinet du docteur Caligari* et ses décors anguleux de toile peinte. Pour le reste, l'expressionnisme devient vite au cinéma un terme attrape-tout – au point que certains préfèrent celui de « caligarisme ». Dans le cas de Murnau, il est au bas mot réducteur : parmi les influences de *Nosferatu*, la peinture romantique (Caspar David Friedrich) est la plus agissante. Éric Rohmer a souligné combien, dans *Faust*, c'était avant tout Rembrandt ou Le Caravage qui hantaient l'ancien étudiant en histoire de l'art.

Dans *L'Aurore*, l'expressionnisme semble *a priori* encore plus lointain. Le film entretient pourtant, à rebours, une parenté clandestine avec la peinture d'Edvard Munch (1863-1944), contemporain du cinéaste. Considéré comme un pionnier de l'expressionnisme, principalement pour un *Cri* finalement atypique dans son œuvre, le Norvégien se situe lui-même à une confluence complexe : il fut nourri par le fauvisme, le symbolisme et les nabis.

Les tableaux de Munch explosent rarement en un *Cri*. Il s'agit plutôt d'un piaulement, de souffrances certes vives mais rentrées, d'une latence. Munch travaille moins le feu que l'eau. Le tourment est avant tout, chez lui, une eau qui dort. Pareillement, dans *L'Aurore*, l'apathique Ansass n'est montré qu'une fois en état de démence convulsive (les poings serrés contre ses tempes, posture qui rappelle d'ailleurs celle du *Cri*).

Plusieurs tableaux et gravures de Munch, intitulés *Mélancolie*, figurent, la plupart du temps de profil, un homme angoissé face à un lac. L'un d'entre eux, sous-titré *La Barque jaune* (1892), réduit le personnage à une tête dans l'angle inférieur droit, les yeux détournés du lac, toute entière concentrée dans une expression butée. Munch utilisera en 1919 le même procédé dans un tableau intitulé *Le Meurtrier dans l'allée*, le montrant au retour de son forfait, sur un chemin de campagne, le visage presque tronqué par le bord inférieur. Dans les deux cas, l'homme est un poids mort qui déséquilibre la composition d'un paysage paisible. Agencement qui se retrouve dans la première partie de *L'Aurore* : un lac bucolique chavire secrètement, sous l'effet d'un bloc de noirceur, d'abord éludé, presque hors champ, mais qui s'exprimera pleinement dans le gros plan sur le regard assassin d'Ansass.

Munch dessine par ailleurs la passion amoureuse comme un état liquide. L'eau fond les corps des amants s'embrassant. Mais elle peut aussi les défigurer et les brouiller. Une eau susceptible de réunir ou de séparer : c'est aussi la fonction du lac dans *L'Aurore*.

Eau qui sépare : Munch a souvent reproduit le motif d'un couple désuni face à un lac (variations des *Solitaires* ou de *Séparation*). Au-delà, il utilise une touche très liquide lorsqu'il reprend la figure courante de la femme tentatrice. Sur ce registre, *Vampire* (1893) est caractéristique : la tête d'un homme enfouie dans les genoux d'une femme, qui l'enlace et lui embrasse la nuque. Ses cheveux roux, qui ont l'aspect mouillé d'algues perfides, se répandent sur lui comme une fontaine empoisonnée. Difficile, au regard du titre et des postures, de ne pas penser aux ébats de la Femme et d'Ansass au marais.

Eau qui unit : *Le Baiser*, dont la première version est une huile de 1897. Deux corps s'étreignent et leurs visages coulent l'un dans l'autre (effet ultérieurement accentué par l'épure des déclinaisons gravées). À gauche, un rideau bleuté indique une fenêtre, mais le reste du décor est noyé dans une obscurité brouillée. Au-dessus du couple rayonnent des ondes concentriques, au contact desquelles le rideau paraît se dissoudre. Le monde fond autour des amants, tout comme, lorsque Ansass et Indre s'embrassent, la forêt de rêve s'évapore dans un fondu, se diluant dans une vue de rue embouteillée.

SÉLECTION VIDÉO

F. W. Murnau

L'Aurore
DVD Zone 2 Carlotta/GCTHV
En bonus, une analyse en images par Jean Douchet et un documentaire de Janet Bergstrom qui reconstitue le film américain suivant du cinéaste, *Les Quatre Diables*, aujourd'hui perdu.

Nosferatu
DVD Zone 2, KVP

Le Dernier des hommes
DVD Zone 2, MK2/Warner

Autres films cités

Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*
DVD Zone 2, Opening/Fravidis

Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort*
DVD Zone 2, Opening/GCTHV

Fritz Lang, *Metropolis*
DVD Zone 2, MK2/Warner

Charles Laughton, *La Nuit du chasseur*
DVD Zone 2, MGM

David Lynch, *Blue Velvet*
DVD Zone 2, MGM

David Lynch, *Lost Highway*
DVD Zone 2, TF1 Vidéo

David Lynch, *Mulholland Drive*
DVD Zone 2, Studio Canal/Universal

James Whale, *Frankenstein*
DVD Zone 2, Universal

Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari*
DVD Zone 2, KVP

Sélection bibliographique

Sur *L'Aurore*

L'Aurore, *L'Avant-scène Cinéma* n°148, 1974.
Le scénario original et le découpage définitif après montage : la comparaison révèle de nombreuses variantes (notamment la suppression d'épisodes en ville). Le scénariste Carl Mayer s'avère d'une étonnante liberté stylistique dans son script, rédigé à la manière d'un poème, multipliant notations lyriques et exclamations intempestives.

Collectif, *Repérages. Autour de L'Aurore*, Valence, CRAC, 1999.
Le petit catalogue (essentiellement iconographique) d'une programmation autour du film.

Lucy Fisher, *Sunrise : A Song of Two Humans*, Londres, British Film Institute, « Film Classics », 1998.
Une monographie en anglais, analysant les divers antagonismes de l'œuvre : ville/campagne, peinture/cinéma, classique/moderne, etc.

Joël Magny, *L'Aurore*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005.

Sur le cinéma de Murnau

– Deux études classiques

Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, préface de Julien Gracq, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1981.
Un dense essai « hypertextuel », montant en réseau analyses minutieuses, extraits de textes et rêveries esthétiques sollicitant une littérature très vaste.

Éric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, U.G.E., 1977, rééd. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.
La thèse de doctorat de Rohmer, distinguant dans le dernier film allemand de Murnau trois types d'espaces (pictural, architectural, filmique). Ses remarques peuvent parfois affecter *L'Aurore*, notamment à propos de l'oscillation entre expansion et contraction du plan.

- Monographies

Lotte Eisner, *F. W. Murnau*, Paris, Le Terrain vague, 1964, rééd. Ramsay Poche Cinéma, 1987.
La source principale sur la biographie et les méthodes du cinéaste, rassemblant des témoignages et des documents de première main. Précieux sur ce plan, le livre, écrit de manière décousue, est pour le reste décevant : ses remarques d'ordre esthétique s'avèrent souvent plates ou incongrues, leurs raccourcis installant de futurs lieux communs.

Luciano Berriatuà, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Madrid, Filmoteca española, 1990.
En espagnol. Une somme monumentale sur le cinéaste (800 pages en deux volumes), réputée pour son travail iconographique.

– Articles de revues

Alexandre Astruc, « Le feu et la glace », *Cahiers du cinéma* n°18, novembre 1952, pp. 10-14.
« […] *chez Murnau c'est au cœur même de l'indifférence que la tragédie va s'installer. Regardez de quel plan il va faire usage : le plus anodin de tous, le plan américain. Certains de ses cadrages même pourraient être des cadrages de comédie, à peine déplacés dans l'œuvre d'un Hawks ou d'un Capra.* »

Jean Douchet, « Venise 1962 », *Cahiers du cinéma* n°137, novembre 1962, pp. 26-32.
« […] *l'imagination dynamique des formes chez Murnau aime mettre face à face deux puissances, le Jour et la Nuit. Entre ces deux royaumes, un* no man's land […]. »

Patrice Rollet, « Et in Arcadia Murnau », *Trafic* n° 39, septembre 2001. Repris sous le titre « L'origine du monde » dans le recueil *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L, 2002, pp. 21-46.
Un article embrassant toute l'œuvre à partir de *Tabou* (cf. Lecture critique).

Dossier F. W. Murnau, *Positif* n° 523, septembre 2004, pp. 76-104.
Ce dossier développé comporte notamment deux éléments très instructifs. L'historien américain Tag Gallagher pointe dans son texte l'influence de *L'Aurore* sur John Ford : le cinéaste, ami de l'acteur principal George O'Brien, assista au tournage de Murnau.
Dans un entretien, Éric Rohmer évoque par ailleurs la réception malaisée de Murnau chez les cinéphiles des années cinquante : « […] *lorsqu'on évoquait le cinéma muet, on célébrait plutôt Pabst. À quoi il faut ajouter les critiques de Bazin qui, lui, me disait :* "Murnau, c'est bien, mais très démodé, le jeu des acteurs est archaïque." *Il préférait* Vampyr *[de Dreyer] à* Nosferatu *: il y a plus de choses entre les images alors que, chez Murnau, ce qui choquait le plus, c'est l'impression qu'il n'y avait rien en dehors de plans magnifiques enchaînés les uns aux autres.* »

Contexte historique et esthétique

Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1995. Chapitre « Forme et déformation, expression et expressionnisme », pp. 197-222.
Un texte très clair sur le problème de l'expressionnisme au cinéma, qui déjoue parfaitement la confusion intrinsèque de cette appellation.

Janet Bergstrom, « Murnau en Amérique, chronique des films perdus », paru en deux parties dans la revue *Cinéma*, n° 3 et 4, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002.
D'utiles précisions sur l'arrivée de Murnau à Hollywood et ses déconvenues ultérieures. Pour une perspective historique plus large, on peut se reporter à deux ouvrages anglophones : *Hollywood Destinies : European Directors in America, 1922-1931*, de Graham Petrie (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985), et *Destination Hollywood : The Influence of Europeans on American Filmmaking*, de Larry Langman (Jefferson, McFarland & Company, 1999).

Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand* (1999), Paris, Armand Colin, « Cinéma 128 », 2004.
La précieuse concision d'une synthèse, dont les premières pages dessinent le paysage dans lequel évoluait Murnau à ses débuts (notamment l'influence déterminante du metteur en scène Max Reinhardt et de l'auteur Carl Mayer sur toute une génération).

À noter enfin la sortie en DVD de *L'Aurore* en DVD dans la collection pédagogique L'Eden Cinéma. Conçu par Alain Bergala, ce DVD comprend, outre le film, deux études : *Traversées. Genèse de L'Aurore* de Bernard Eisenschitz, et *Murnau ou qu'est-ce qu'un cinéaste* de Jean Douchet. Ce DVD est complété par un portfolio de 40 images, œuvres et documents pour soutenir la compréhension du film.

Rédacteur en chef
Emmanuel Burdeau.

Coordination éditoriale et conception graphique **Antoine Thirion**.

Rédacteur du dossier
Hervé Aubron est un collaborateur des *Cahiers du cinéma*. Journaliste et critique de cinéma, il collabore à diverses publications, parmi lesquelles la revue *Vertigo* (dont il a été coordinateur) et *Libération*. Il prépare une thèse consacrée à la notion de kitsch au cinéma (École des hautes études en sciences sociales).

Rédacteur pédagogique
Laurent Canérot enseigne les lettres et le cinéma au lycée L'Essouriau des Ulis. Ancien élève de l'ENS et agrégé de Lettres Modernes, il est titulaire d'un DEA de Cinéma-Audiovisuel.